

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS



25 I SEMESTRE
2009

DOSSIER

Cuatro narradores del 30: relecturas en su centenario

Raúl **SERRANO SÁNCHEZ**

Humberto Salvador: biografía armable y desarmable de un «proscrito interior»

Humberto E. **ROBLES**

Honorarios (adaptaciones y refundiciones en De la Cuadra y Aguilera-Malta)

Martha **RODRÍGUEZ ALBÁN**

Vigencia de *La novela ecuatoriana*, de Ángel F. Rojas

Michael **HANDELSMAN**

Joaquín Gallegos Lara y «El síndrome de Falcón»: literatura, mestizaje e interculturalidad en el Ecuador

I N M E M O R I A M

Sobre Blanca Varela
MARÍA AUXILIADORA BALLADARES

Universidad San Francisco de Quito

RESUMEN

Es un tributo que María Auxiliadora Balladares brinda a la reconocida poeta Blanca Varela (Lima, 1926-2009), quien deja a su muerte un legado poco extenso pero harto significativo. Figuras que gravitaron en la construcción del quehacer poético de la autora peruana fueron Octavio Paz y Emilio Adolfo Westphalen; en lo ideológico, José María Arguedas. Se la incluye en la Generación poética del 50, aunque por estos años permaneció fuera de su país, para regresar definitivamente en 1962. Se dice que su poesía encuentra un equilibrio entre la intencionalidad reflexiva y la imagen, resaltando su carácter profundamente humano, la lúcida conciencia de sus limitaciones. Se propone como clave de lectura la convicción de que la epifanía solo puede surgir de las tinieblas.

PALABRAS CLAVE: Blanca Varela, poesía peruana, Generación poética del 50, claroscuro, epifanía.

SUMMARY

This is a tribute that María Auxiliadora Balladares extends to the famous poet Blanca Varela (Lima, 1926-2009), who upon her death left a small but exceptionally significant legacy. Notable figures that influenced the poetic construction of the Peruvian author were Octavio Paz and Emilio Adolfo Westphalen; and, ideologically, José María Arguedas. She is part of the 1950's Generation in poetry, though during those years she lived outside of her country, before her final return in 1962. It is said that her poetry finds equilibrium between reflexive intentionality and image, revealing –through the lucid awareness of her limitations– a deeply human character. The conviction that epiphany can only arise from shadow is proposed as a key to reading.

KEY WORDS: Blanca Varela, Peruvian poetry, 1950's generation poetry, chiaroscuro, epiphany.

LA POETA BLANCA VARELA (Lima, 1926-2009), a su muerte, nos ha dejado un legado sobre el cual sus lectores tendrán aún mucho que sentir, que opinar y que debatir:¹ la suya es una voz que busca reconocerse en las imágenes y dinámicas del mundo natural y social que su mirada privilegia y que son sus obsesiones, pero sin apelar a una reconciliación, sino, al contrario, a una resemantización radical, y por lo tanto íntima, del decir poético y de las jerarquías que han marcado la vida del hombre y la mujer modernos. Durante décadas la suya fue una poesía de culto, tanto en Perú como en el resto de América Latina y en los últimos años recibió reconocimientos tan importantes como el Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo en 2001, el Premio Internacional de Poesía Ciudad de Granada Federico García Lorca en 2006 y la Medalla del Congreso de la República del Perú y el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 2007. Su obra publicada consta de ocho poemarios: *Ese puerto existe* (1959), *Luz de día* (1960-1963), *Valses y otras falsas confesiones* (1964-1971), *Canto villano* (1972-1978), *Ejercicios materiales* (1978-1993), *El libro de barro* (1993-1994), *Concierto animal* (1999) y *El falso teclado* (2000).

En sus inicios como escritora resulta fundamental la figura de Octavio Paz,² quien interviene en la publicación de su primer poemario y escribe el prólogo del mismo. Éste es el texto fundador de la crítica sobre la poesía vareliana. Además, Paz es un personaje determinante en su primer viaje a París en 1949; la introduce al mundo intelectual de la ciudad: Sartre, Beauvoir, Giacometti, Cortázar, entre otros. Ese viaje lo realiza recién casada con el pintor Fernando de Szyszlo, con quien tendrá dos hijos: Vicente y Lorenzo. Antes de su viaje a París, ambos mantienen una cercana relación con

-
1. Las lecturas críticas publicadas de la poesía de Varela no son abundantes, pero entre ellas mencionamos las siguientes: Olga Muñoz, *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*, Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 2007; Modesta Suárez, *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, Madrid, Verbum, 2003; Edgar O'Hara, *Tiene más de avispero la casa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007; *Nadie sabe mis cosas*. Selección, prólogo y notas de Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007. Este último es una recopilación de ensayos de varios autores que incorpora una cuidada bibliografía alrededor de la poeta y su obra.
 2. Además de motivarla a publicar, Paz ayudó en la elección del título de ese primer poemario. Al preguntarle qué nombre llevaría, Varela le respondió que *Puerto Supe*, como el poema que abría el libro. Él le contestó que el nombre le parecía muy feo, a lo que Varela le respondió: "Pero ese puerto existe". "Ahí tienes el título", le dijo de vuelta Paz.

los poetas de la llamada Generación del cincuenta del Perú (en la que suele incluirse a Varela): Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren. Los jóvenes artistas e intelectuales de entonces se reunían en la Peña Pancho Fierro en Lima, fundada por la pintora Alicia Bustamante (para promocionar el arte popular andino), cuñada de otro escritor determinante en la vida de Varela: José María Arguedas. A Arguedas, Varela le debe una toma de conciencia de lo peruano, que le permite relacionarse con su país de un modo más comprometido, más concreto, una vez que viaja al extranjero. El poeta vanguardista peruano Emilio Adolfo Westphalen es la otra gran influencia de Varela y de su generación, ya en el ámbito de las preocupaciones poéticas. Varela colaboró en *Las moradas* y *Amaru*, ambas publicaciones periódicas dirigidas por Westphalen.

Después de ese primer viaje a París, Varela realizará otros importantes: Florencia, Washington, Ithaca, Nueva Cork, México. Hasta que finalmente se instala en Lima de forma definitiva en 1962. Además de dedicarse a la escritura, trabajó durante muchos años para el Fondo de Cultura Económica del Perú y es una de las antólogas de *Las islas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)* de Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores. En 1996, muere su hijo Lorenzo en un accidente de aviación. Tres años después del accidente, Varela sufre una trombosis que poco a poco fue escondiéndole ciertas facultades como el habla. Ese silencio de sus últimos años es la pauta de su vida y de su obra. Varela concedió muy pocas entrevistas y hay años marcados por un absoluto silencio entre la publicación de uno y otro poemario. En su poesía, que encuentra un equilibrio entre la intencionalidad reflexiva y la imagen, hallamos siempre una voz poética que sin ser reprimida, jamás cae en excesos.

No es precisamente una experiencia gozosa acercarse a la poesía de Varela, pero sí es un acto marcado por una profunda humanidad. Hay en su palabra una constante aversión al preciosismo, que decanta, la mayoría de las veces, en un tono prosaico, nítido, directo, como en este poema de *Canto villano*:

Curriculum vitae

digamos que ganaste la carrera
y que el premio
era otra carrera

que no bebiste el vino de la victoria
 sino tu propia sal
 que jamás escuchaste vítores
 sino ladridos de perros
 y que tu sombra
 fue tu única
 y desleal competidora.³

El lector se enfrenta constantemente con la ironía de un yo poético que tiene una conciencia extremadamente lúcida de sus propias limitaciones. Esa ironía suele ser la máscara de la emoción en esta obra poética. En el primer poema de *Valses y otras falsas confesiones*, que es uno de los más estudiados por la crítica, encontramos una clara alusión a la figura de la madre⁴ y un contrapunto entre la ciudad de Lima y la de Nueva York. Los afectos del yo poético, madre-Lima, no son referidos desde la contemplación pasiva con la que da cuenta de su caminar a través de la gran manzana, sino con la desgarradora certeza de que en su propio ser se gesta el sentimiento contradictorio. Éste es el símbolo primigenio de la humanidad que, decíamos, marca la lectura de esta poesía:

No sé si te amo o te aborrezco
 como si hubieras muerto antes de tiempo
 o estuvieras naciendo poco a poco
 penosamente de la nada siempre.⁵

Las representaciones metafóricas en la poesía vareliana en general están atravesadas por lo paradójico, que toma, casi permanentemente, la forma del claroscuro. Y desde ahí hemos leído su enunciado poético: la epifanía solo puede surgir de las tinieblas. En nuestra lectura de su obra, hemos reconocido tres de las grandes metáforas que Varela trabaja en función del claroscuro: la plaza, que nos acerca a la ciudad y nos permite trazar el mapa del recorrido que, como *flâneurs*, realizan los sujetos varelianos: desde el reconocimiento del espacio público y sus dinámicas, hasta la descripción de

3. Blanca Varela, *Canto villano, poesía reunida, 1949-1994*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 2a. ed., p. 164.

4. Esmeralda González, más conocida como Serafina Quiteras, su madre, fue una destacada compositora de valsos criollos.

5. *Ibid.*, p. 109.

lo íntimo reconocido a partir de las imágenes de lo colectivo; la ventana, que da cuenta de la ensoñación del yo poético, así como del diálogo de esta poesía con las artes visuales y en particular la pintura, y, finalmente, el viaje como metáfora del rito de pasaje de un estado a otro que se contrapone al anterior y que le permite al yo poético reinventarse y recrear su conciencia sobre el mundo:

Incorpóreo paseo del sol a lo umbrío
agua música en la sombra viviente
atravieso la afilada vagina
que me guía de la ceguera a la luz⁶

Los motivos recurrentes de la poesía de Blanca Varela son, entre otros, el bestiario, las estaciones y la música. Todos pensados y trabajados desde el conocimiento del color y el juego cromático, desde la necesidad de plantearse una imagen del tiempo que sin desconocer la destrucción y la muerte, sino más bien teniendo plena conciencia de ellas, permite perderse en el instante: el rojo, en Varela, es la fugacidad de la carne, pero es carne al fin. «Ternera acosada por tábanos» de *Ejercicios materiales* fue escrito a partir de haber visto a una niña de doce años, encinta y drogada, saliendo de un terreno baldío donde había pasado la noche. La madre de uno de los niños que la acompañaban quería pegarle, acusándola de ser ella la causante de la drogadicción de su hijo, lo que generó que una multitud presenciara la escena y protegiera a la niña:

sólo recuerdo al animal más tierno
llevando a cuestas
como otra piel
aquel halo de sucia luz

[...]

¿era una niña un animal una idea?

ah señor
qué horrible dolor en los ojos, qué agua amarga en la boca
de aquel intolerable mediodía

6. Blanca Varela, *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2001, p. 231.

en que más rápida más lenta
más antigua y oscura que la muerte
a mi lado
coronada de moscas
pasó la vida⁷

La imagen de esta ternera rodeada de moscas, marcada por su circunstancia, no es un deleite para nadie, pero es la vida que escoge presentarnos la poeta y que resulta ser lo verdaderamente elevado. La capacidad de Varela de mirar lo vital, a pesar de su conciencia del paso irremediable del tiempo, de la muerte, es de una honestidad que sobrecoge.

Esa constatación es la mejor invitación para leer o releer la obra de esta poeta peruana.

7. B. Varela, *Canto villano*, p. 196.

Jorgenrique, (pos)elegía & pre/celebración

RAÚL VALLEJO

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

RESUMEN

Raúl Vallejo rinde tributo al poeta Jorgenrique Adoum. Rescata el valor que el poeta ambateño dio a la palabra, espacio de exploración de nuevas formas para decir/se; para decir al amor, para nombrar la pertenencia al «país irreal, limitado por sí mismo, / partido por una línea imaginaria». Es un homenaje individual y plural al mismo tiempo, una elegía que celebra al poeta que «nos hizo los lectores que somos, los escritores que queremos ser siempre; [...] pero [que] sobre todo nos enseñó, con su literatura, la complejidad de la palabra poética, la ética profunda de lo humano y lo doloroso de ser uno mismo».

PALABRAS CLAVE: Jorgenrique Adoum, palabra, poesía, lector.

SUMMARY

Raúl Vallejo presents a tribute to the poet Jorgenrique Adoum. He rescues the value that the poet from Ambato ascribed to words, as a space to explore new manners of expression, to speak of love, to highlight his belonging to «an unreal nation, limited by itself, / split by an imaginary line». It is both an individual and collective homage, an elegy celebrating the poet that «made us the readers we are, the writers we've always wanted to be; [...] but [that] more than anything taught us, with his literature, the complexity of the poetic word, the deep ethics of being human as well as the pain of being one's self».

KEY WORDS: Jorgenrique Adoum, word, poetry, reader.

...O SEA QUE finalmente te fundiste a la tierra del paisito para siempre [canto de un yaraví, tus cenizas acurradas en una vasija de barro: «mi tierra ha de ser mi casa, / sembrar estrellas mi oficio.»] y la dejas impregnada de tu palabra desnuda [lúcida consciencia ética y estética de nuestra América] patria

del lenguaje de identidad plural y múltiple [no te rindas, lector, continúa por estos meandros antes de pasar al artículo vecino] ...o sea que «la muerte, en fin de cuentas, es la sanción por la belleza del estilo, por haber llamado la atención hacia tu combate individual y además con un traje diferente», pero tu escritura es tu vida que permanece: «Polvo de un lenguaje que vino a dejar sus restos, / ceremonia ritual de la lengua en el subterráneo sonoro de la nada, / silencio que sacrilego rompo con esta palabrería» ...o sea que tu muerte es solo un (pre)texto para celebrar el texto definitivo de ti mismo.

jorgenrique adoum (Ambato, 29 de junio de 1926-Quito, 3 de julio de 2009) creía que «el enemigo fundamental de todo escritor son las palabras; contra ellas y con ellas debe combatir»; por eso su literatura es el espacio de un lenguaje viviente que buscó desde un principio nuevas formas de decir: «No era solo la aventura. El hogar es una prisión y la cárcel / otra forma de certeza», ya sea por el encuentro festivo con la quiebra de la palabra: «te número te teléfono aburrido / te direcciono (callo caso y escalero) / y habitacionada ya te lámparo te suelo»; ya por la imagen sorprendente: «Teje, viuda de dios, casi araña, tu tela de guerrera sosegada, / atrapa para siempre ese amor que pasó entre tus sábanas.» Y, en ese lenguaje llevado al extremo de sus posibilidades de significación, su ética de punzante consciencia de los límites propios siempre estuvo presente: «ustedes presabían (como todo) camaradas / que iba a ser un espécimen de intelectual podrido / por- que escribo en lugar de componer-el-mundo entre dos tintos.»

ah, y el amor tam. «Lo que más me gusta de ti, dijo Bichito, es que desnudo sigues siendo el mismo.» Búsqueda de siempre de lo auténtico en sí mismo: «Yo entro. / Me veo al que fui hace tiempo, / Me espera el que soy ahora. / No sé cuál de los dos está más viejo»; en la historia del paisito: «Es un país irreal, limitado por sí mismo, / partido por una línea imaginaria»; en la relación [corazónmente reflexiva, celebratoria de la piel, abisal] de un hombre y una mujer: «madrúgame mañana para reamarnos / y rehacernos emparejados el cuerpo / antes de que el día nos desdoble.»

jorgenrique adoum, maestro del lenguaje convertido en un territorio de exploración infinita, nos hizo los lectores que somos, los escritores que queremos ser siempre, los creyentes de un país «donde seamos capaces de mirar por sobre el hombro la ruina que queda a nuestra espalda, y construyamos un paisaje luminoso para todos»; pero sobre todo nos enseñó, con su literatura, la complejidad de la palabra poética, la ética profunda de lo humano y lo doloroso de ser uno mismo.

Santa Ana de Nayón, 04-07-08

Jorgenrique Adoum: El sentido de la lucha en exilio

GABRIELA CHAUVIN

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

RESUMEN

El presente ensayo de Gabriela Chauvin propone, a la vez que un tributo al poeta Jorgenrique Adoum –fallecido en julio de 2009–, un acercamiento a su libro *Prepoemas en posespañol*. Es una reflexión sobre la relación del exilio con la memoria, la muerte y la resistencia, tomando como eje dos poemas: «Good-Bye Lola» y «Epitafio del extranjero vivo». Desde un punto de vista sensible y particular se analiza el significado de la lucha en el exilio; si la mayoría de las veces ésta es el eslabón o el requisito de la derrota o la victoria, en la poesía de Adoum la lucha es la materia constante de la que están hechos los domingos y sus muertes: si hay una manera de no llegar a ninguna parte es manteniéndose en un combate inmóvil, sin descansos ni victorias ni derrotas, deambulando en el no-lugar que es el exilio. De esta manera, el epitafio se convierte en la metáfora de la lucha perenne entre la muerte y el nombre, entre la existencia a través del lenguaje y la tumba que la soporta. *Prepoemas en posespañol* se incluyó en el libro *Informe personal sobre la situación*, y se publicó por primera vez en 1973.

PALABRAS CLAVE: Jorgenrique Adoum, exilio, poesía ecuatoriana, destierro.

SUMMARY

Gabriela Chauvin's essay is both a tribute to the poet Jorgenrique Adoum –who passed away in July, 2009– and a critical reading of his *Prepoemas en posespañol*. This collection of poems is seen as a reflection on exile's relation to memory, death and resistance. Two poems are used to illustrate the point: «Good-Bye Lola» and «Epitafio del extranjero vivo». Chauvin's reading studies the significance of fighting while in exile; fighting is, most of the

time, a requisite for or a link to either victory or defeat, in Adoum's poetry; battle is the matter Sundays and their vanishment are made of: if there is a way to go nowhere, it is static fighting, without rest, defeat or victory, wandering in the emptiness that exile is. Thus, the epiphany becomes a metaphor for the perennial battle between Death and the word, between existence through language and the grave that tolerates it. *Prepoemas en posespañol* was included in the book *Informe personal sobre la situación*, and was published for the first time in 1973.

KEY WORDS: Jorgenrique Adoum, exile, Ecuadorian Poetry, vanishment.

¿CÓMO DIALOGAR CON un lenguaje no lenguaje; cómo vivir en un país no país sobrellevando un sistema no sistema; y cómo, a su vez, concebir un amor no amor entre el ser y no ser de un habitado no habitante? ¿Cómo se puede hablar al mismo tiempo de certezas y de certezas al revés cuando quien habla está exiliado del cielo, de la tierra y de sí mismo algunas veces?

En el universo poético de *Prepoemas en posespañol* de Jorgenrique Adoum, el exilio se manifiesta de diversas maneras: uno es el exilio del mundo a través de la expulsión de un ser humano por parte de un país y de un sistema; otro, el exilio que provoca el tiempo, dada su propia naturaleza, en los recuerdos de la vida; también el exilio está presente a través del lenguaje y mediante el amor y el desamor y cada domingo por la tarde.

Aventurarse a desarrollar todas las variables del exilio en la obra mencionada tomaría quizás un par de volúmenes; por ende, la siguiente reflexión se centrará en los poemas «Good-Bye Lola» y «Epitafio del extranjero vivo» para conocer o indagar en ellos los posibles significados que el exilio transmite. He organizado estos poemas en torno a tres ejes de significación: el primero tiene que ver con el exilio y memoria; el segundo, con exilio y muerte; y el tercero, con exilio y resistencia.

EXILIO Y MEMORIA

La cuarta acepción del *DRAE* define al exilio como el «lugar» donde vive el exiliado; y en el uso cotidiano no es extraño escuchar que alguien «viva en el exilio», lo que es un tanto irónico puesto que en realidad el exilio no es un lugar: quien conoce el exilio más allá de su significado en los libros sabe que éste contiene por lo menos tres lugares: el que se deja; al que se quiere llegar –que es, paradójicamente, el mismo lugar que queda atrás pero al que

nunca se volverá–; y el lugar por el que el cuerpo transita. El problema del exilio es que se vive en un no espacio, en algo que se lleva en la memoria y no en el espacio real: el espíritu o las emociones se sitúan entre el pasado y el porvenir, pero no en el presente. El exiliado habita en un deseo, y ese deseo permanente es el de encontrar algo, habitando un lugar que solo existe en la memoria:

con hambre y hembra este hombre
surreal su realidad

desretratado en su pasaporte
descontento en este descontexto¹

Habitar un deseo, o vivir en el exilio, se transforma en una utopía infernal, si no por lo menos bastante dolorosa, pues solo y solo se vive en el recuerdo de lo que se ha ido. Y esta memoria no funciona como esperanza; el recuerdo intermitente o el deseo de volver hostigan con la certeza de que el tiempo pasa y sigue pasando, recalando que lo que se dejó no volverá a ser, y ni la fortaleza o la terquedad pueden servir para adquirir un nuevo cielo:

indianamente estoico estoy co-
mo desterrado descielado también
acostumbrándome a este mal malo
de la tos de la memoria²

La memoria es el lugar donde el poeta encuentra asilo y es también su enfermedad. Hay veces que para vivir exiliado no es imprescindible el movimiento: no se trata de un asunto exclusivamente limítrofe, basta decidir encerrarnos o callarnos cuando una realidad nos duele, o basta que una sociedad no nos contenga –es decir, que nos sintamos ajenos a sus normas o donde nuestra expresión no quepa–, para autoexiliarnos en una lectura, un autobús, un recuerdo, una tarde, en cualquier cosa:

esta desactividad de posvivo acostumbrado
a los quién sabe los cómo los qué pena

-
1. Jorgenrique Adoum, *Obras (in) completas, tomo 1, poesía*, «Epitafio del extranjero vivo», Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2005, p. 338. Todas las citas corresponden a esta edición.
 2. J. Adoum, «Good-Bye Lola», p. 330.

el mundo es desde hace años un domingo de tarde
la estación de donde cada vez regresas a lo que eres
los aeropuertos donde se menos acaban los que quedan³

De alguna manera el exilio se sitúa entre dos aspiraciones contradictorias y estancadas en la memoria: recuperar el espacio casi imaginario del exiliado –llámese patria, antecedentes o cultura–, y volver a un tiempo que se ha convertido en mentira porque a la gente, al amor, a las emociones de las que a uno lo expulsaron no se vuelve:

después de añísimos de quizaces, talveces y ojalases
no quedan sino porqués nuncamases y tampoco⁴

EXILIO Y MUERTE

En el fondo del exilio está la muerte. La primera es la muerte física porque el exiliado desaparece de la vida de los demás, deja de crecer, de conocer, de reír y de pronto, obligado a estar en otra parte, llega a un nuevo mundo en el que no tiene pasado, en el que nunca ha existido:

desretratado en su pasaporte
descontento en este descontexto⁵

El lugar que dejó queda ocupado por un signo de interrogación; en su lugar está el vacío. Y el hombre que está lejos, deshabitado, se habita de recuerdos, deseos, imaginaciones de vivir en un mundo diferente:

trabajando y trasubiendo
para desagonizarse de puro mal amado⁶

No se puede regresar al lugar de donde a uno lo han desterrado porque cuando se vuelve todo ha cambiado: las casas, las calles, las ideas propias

3. J. Adoum, «Sunday Bloody Sunday», p. 337.

4. J. Adoum, «Recuerdo de la bella», p. 335.

5. J. Adoum, «Epitafio del extranjero vivo», p. 338.

6. *Ibid.*

y las de quienes dejamos. Los conocidos ya son diferentes y el exiliado descubre que ha quedado entre paréntesis por un tiempo, que verdaderamente ha muerto estando lejos, sin quererlo, sin saberlo:

mismamente sin por qué
yéndome
como quien no quiere la cosa⁷

La muerte también se encuentra en el silencio que implica el exilio. Quien está lejos no puede hablar; por tanto, está fuera del lenguaje. No tiene voz y sin embargo no calla y a la vez su grito no lo lleva a ninguna parte: no está en tierra ni en cielo alguno, se queda:

donde dios está en todas partes puro eco
de ese bisílabo que me duele adentrísimo⁸

El destierro implica el descielo. Solo los sepultados y los expulsados de su tierra están privados de su cielo. El único que no tiene cielo es quien está bajo una tumba, y lo que escribe el «descielado» son sus constantes epitafios. Sin cielo, sin tierra, errante muere cada día sin morirse:

y sigue remuriendo en un círculo virtuoso
de su larga desmuerte enduelecido⁹

Escribir en el exilio es como rayar sucesivos epitafios. El epitafio, al igual que el exilio, es la metáfora de la muerte en vida. El texto de un epitafio señala un lugar de existencia no lugar, un espacio habitado por un muerto, que es casi como decir un espacio deshabitado. Las letras, las reseñas, las emociones impresas en él están desprovistas de autor, aunque el autor está más cerca de su texto que ningún otro autor de cualquier tipo de obra: el epitafio y el muerto son uno solo, y hablan y están, sin eco, en un país extraño denominado en el poema:

esta república sepulturería pública¹⁰

7. J. Adoum, «Good-Bye Lola», p. 330.

8. J. Adoum, «Sunday Bloody Sunday», p. 337.

9. J. Adoum, «Epitafio del extranjero vivo», p. 338.

10. *Ibid.*

EXILIO Y RESISTENCIA

¿Para qué luchar en el mórbido espacio del olvido, en el abandono del exilio, en la vida entre paréntesis que lleva el poeta cuando no se siente contenido en ninguna parte? ¿Qué significa resistir?, ¿que la lucha por sobrevivir es instintiva o que la esperanza es un bien irrenunciable? La única manera de no llegar a ningún lado en una vida sin asilo es mantener la constante lucha, sin victorias ni derrotas, habitar, transitar, escribir como un muerto consciente de su epitafio, co-

mo desterrado descielado también¹¹

asumiendo por costumbre la intermitencia de la memoria, como señal de que hubo algo, de que un pasado se ha perdido no se sabe dónde, pero resucita cada que puede en el recuerdo cementerial de la gente que habita en la memoria con cara de distintos epitafios.

En el universo poético de este libro, la única manera de no llegar a parte alguna es mantener una lucha constante. Si un país entero no contiene a alguien, ese alguien no solo está huérfano sino también inerte. Vive fuera de un sistema, discriminado por una enfermedad que se llama pensar o sentir diferente. Cualquier abuso del poder, cualquier injusticia o irracionalidad impuesta es una herida incurable en la dignidad. Por eso dicen que el exiliado no deja de serlo cuando vuelve a su tierra: nunca podrá regresar, reunirse con otros exiliados y formar una asociación de ex exiliados. El exiliado lleva en su nombre el prefijo que significa que fue y ha dejado de serlo, para siempre. No se puede dejar de ser o exiliarse dos veces:

para desagonizarse de puro malamado
(...) remuriendo en un círculo virtuoso
de su larga desmuerte enduelecido¹²

La resistencia es una actitud inevitable; es un intento por sobrevivir, por mantener la esperanza de que las cosas cambien, aunque se sepa de ante-

11. J. Adoum, «Good-Bye Lola», p. 330.

12. J. Adoum, «Epitafio del extranjero vivo», p. 338.

mano que luchar contra todo no sirve para nada. La historia, los hombres, los gobiernos siempre serán iguales. Y habrá gente que no lo olvide, que a pesar de esta conciencia siga escribiendo, dibujando el mundo, en cualquier lenguaje entremezclado o grito escrito, ya que el olvido no puede ser total, incluso en la trashumancia del exilio.

COROLARIO

No se puede obviar que a estas aproximaciones –exilio y memoria, exilio y muerte, exilio y resistencia– se integran otros elementos: el tiempo y el espacio no pueden eludirse ni tampoco puede obviarse la condición del significativo en torno al lenguaje en la escritura de los poemas o la expresión del amor; sin embargo, es preciso insistir, ahondar en la relación de las aproximaciones propuestas.

Memoria, muerte y resistencia en «Good-Bye Lola» y «Epitafio del extranjero vivo» demuestran la pérdida de la relación con el espacio y el tiempo, con unos antecedentes, una gente, con lugares. De alguna forma la voz poética es la voz de alguien que ha muerto, pero que no se ha muerto de la vida, se ha muerto de una realidad. La expresión de cada verso es como desgarrarse de un momento presente para tratar de recuperar el del pasado, el que tuvo que cortarse de raíz sin opción a elegir otra cosa: hay sociedades que prefieren conservar a personas de apariencia y no de fondo, a gente menos crítica, más sumisa y trabajadora, considerando al trabajo como un lugar donde el sentido común o las ideas propias no son requisitos.

Como estas sociedades existen, los exiliados existimos también. No es necesario cruzar una frontera para exiliarse. A veces ni hace falta cruzar la puerta de una habitación. Miles de expulsados transitan, trashumamos, mirando de vez en cuando, por alguna pantalla de cualquier medio, los variados insultos a la justicia, la libertad y al respeto por la vida humana: cada día los muertos tienen más cara de cifras y los testigos mundiales, que podemos ser tantos, andamos en cualquier parte vestidos de parsimonia, condenados al exilio de la voz. Todo esto, sin tomar en cuenta que día a día fácilmente se puede ver o saber de muchos exiliados en las bancas de un parque, dormidos en las veredas o en alguna embarcación perdida para ir a trabajar al extranjero.

Si bien *Prepoemas en posespañol* se publicó por primera vez en 1973, las condiciones sociales no han variado. Los ecuatorianos somos los mismos –si es

que somos o no somos lo que creemos que somos—,¹³ habitantes del país de nombre imaginario donde sucede a toda luz lo inimaginable, nada diferente al resto del mundo (con la excepción de que creamos términos propios para decir que insultarnos indefinidamente de indios, longos o acholados¹⁴).

En este contexto, el exilio en Adoum puede interpretarse por la vía del ser no contenido. «Good-Bye Lola», expresión coloquial de despedida, sitúa al exilio en un fluir de palabras sin puntuaciones ni mayúsculas, tal como el resto de poemas que lo rodean, demostrando que no hace falta decir más de lo que ya se ha dicho, que la condensación en siete versos aliterados por la m, más la alusión a la tos de la memoria, implican que el exilio es la laguna del olvido donde la enfermedad del recuerdo duele, y se necesita de la fortaleza del indio, de su terquedad, tal vez, para acostumbrarse a vivir sin cielo, des-convenido:

indiamente estoico estoy co-
mo desterrado descielado también
acostumbrándome a este mal malo
de la tos de la memoria
mismamente sin por qué
yéndome
como quien no quiere la cosa¹⁵

A manera de réquiem, en cambio, «Epitafio del extranjero vivo» mantiene sus aliteraciones en la r. El sonido estridente cierra el libro corroborando la idea de la muerte en vida del errante, de ese extraño que trashuma o que seudo habita, muerto de su propia realidad:

queriendo incluso desencruelecerse
pararse a reparar y repararse
pero no le da tiempo
esta república sepulturería pública¹⁶

13. Parafraseando el título del capítulo «Ser o no ser lo que somos», del ensayo *Ecuador, señas particulares*, de J. Adoum (Quito, Eskeletra, 1998).

14. En relación al contenido del mismo conjunto de ensayos.

15. J. Adoum, «Good-Bye Lola», p. 330.

16. Es a propósito.

De lo único que no hay exilio, en la poesía Adoumiana, es de la ideología. Puede haberlo del lenguaje, del amor, de un sistema político, de la expulsión geográfica, de una sociedad, pero jamás de la ideología, esa «india terquedad» escrita en la frente, única raíz en el mundo.

En Adoum se reivindica la lucha del errante como lo único constante en el exilio; esta pelea varía notablemente del concepto tradicional: si la mayoría de las veces la lucha es el eslabón o el requisito de la derrota o la victoria, en la poesía de Adoum la lucha es la materia constante de la que están hechos los domingos y sus muertes: si hay una manera de no llegar a ninguna parte es mantenerse en una lucha inamovible, sin descansos ni victorias ni derrotas, con y sin sentido a la final. Y el epitafio que se lleva escrito en la frente es la lucha constante entre la muerte y el nombre, entre la existencia a través del lenguaje que es intermediario entre el sentido común y una sociedad, entre el dolor interno y los pesares del mundo, entre el cuerpo y la tumba que lo soporta, como polizón de un país todos los días, convencido de que, aunque la lucha no lleve a ningún lado, es también el único camino.

Bibliografía

- Adoum, Jorgenrique, «Prepoemas en posespañol», *Informe personal sobre la situación*, Madrid, Editorial Aguariabay, 1973.
- *Ecuador: señas particulares*, Quito, Eskeletra, 1998.
- *Obras (in) completas: poesía*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2005.

Humberto Salvador: biografía armable y desarmable de un «proscrito interior» *

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

RESUMEN

El autor recoge varios testimonios que retratan al hombre detrás del narrador guayaquileño. Humberto Salvador fue marcadamente tímido, y acaso ello lo volvió el cronista y testigo más veraz de su época. Soportó tensiones con la moral burguesa y cristiana por su condición de hijo ilegítimo; actor social de la naciente clase media ecuatoriana, laboró en la docencia, la promoción cultural y la consulta psicoanalítica. Pero la máxima pasión de Salvador fue la literatura; más que reconocimiento para sus novelas, buscó sobre todo interlocutores para este ejercicio, renovándose en el cultivo de múltiples poéticas. Lector atento y deseoso buscó involucrarse con lo que sucedía en su tiempo, la denuncia en sus obras responde a una valerosa voluntad de reparación social y su interés por el psicoanálisis, a un deseo de reconciliarse con su situación personal y de proseguir su reflexión sobre la condición humana. Finalmente se pasa revista a las influencias literarias de Salvador, cerrando con ello un retrato complejo, plenamente humano, del vanguardista guayaquileño.

PALABRAS CLAVE: Literatura ecuatoriana, Humberto Salvador, vanguardias, biografía.

SUMMARY

The author pieces together various testimonials that offer a picture of the man behind the writer. Humberto Salvador was extremely timid and, indeed, this allowed him to become the truest chronicler and witness of his age. He endured the scrutiny of bourgeois Christian mora-

* La realización de este texto fue posible gracias al auspicio del Comité de Investigaciones de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

lity inasmuch as he was illegitimate; a social advocate of the emerging Ecuadorian middle class, he worked as a teacher, cultural promoter and psychoanalyst. Still, Salvador's greatest passion was literature; more than recognition for his works, he sought partners in this exercise, renewing himself in the cultivation of multiple poetics. An attentive and willing reader, he looked to involve himself in the events of his time, the social critique in his works responds to an inextinguishable will to help society and his interest in psychoanalysis, a desire to reconcile himself with his own reality and carry on his reflections on the human condition. Finally, it looks at Salvador's literary influences, closing with a complex, completely human, picture of the a-vanguardist from Guayaquil.

KEY WORDS: Ecuadorian Literature, Humberto Salvador, vanguards, biography.

*Un retrato es, pues, la revelación de una vida,
de principio a fin de trayectoria.
Un retrato es dato de oráculo,
cifra de adivinación, explicación de misterio,
excavación de la fábula.
Todo eso es el carácter de un retrato.
César Vallejo*

SE DICE QUE Humberto Salvador Guerra, nacido el 25 de diciembre de 1909 en Guayaquil, ciudad en la que falleció el 17 de enero de 1982, era un hombre de «finas maneras», tranquilo, «silencioso, trabajador, austero, bondadoso, lleno de buena voluntad, humilde y cordial»,¹ y, algo poco factible en nuestro medio de ácido ambiente posmoderno, generoso.

Quienes fueron sus camaradas de ruta sugieren que era un hombre muy reticente, que poco solía hablar o confiar a terceros de su vida privada; timidez que a la vez sería la opción por una marginalidad de la que, desde lo subterráneo de las claves, da buena cuenta su narrativa.

En una carta que le dirige a su amigo, el novelista y periodista Pedro Jorge Vera, fechada en Quito el 8 de junio de 1940, Salvador le da un informe personal, a pedido de éste, de la ciudad y el país. Para entonces el autor de *Los animales puros* residía en Santiago de Chile, en donde intentaba publicar con la Editorial Zig-Zag una antología del cuento ecuatoriano (que no llegó a salir), por lo que le solicita ayuda a Salvador, quien, al armar ese informe, ter-

1. Alejandro Carrión, «La muerte de Humberto Salvador», en *Revista jurídico-literaria*, No. 136, Quito, enero-marzo, 1982, p. 229.

mina por levantar un daguerrotipo en el que figuras vitales de nuestra literatura llegan a ser, involuntariamente, retratadas al desnudo; retratos en los que destaca, sobre todo, lo que concierne al ser humano y al creador, como sucede con Jorge Icaza, de quien, sin caer en aquello que siempre se ha dicho respecto a los que «no hablaban bien» de él por «envidia», Salvador comenta:

Icaza. Tú sabes lo extraño que es este señor. Mi primer deseo al recibir tu carta fue el de excusarme de hablar con Icaza, que había vuelto ya. Iba a escribirte en este sentido. Porque acercarse a él, significa correr el riesgo de soportar una grosería, o acaso una serie de ofensas. No creo que ésta sea únicamente una opinión mía. Nuestros valiosos y queridos compañeros Pareja, Gil, [De la] Cuadra, y Aguilera son, si no me equivoco, de la misma opinión. Con todo, para que no parezca que hay en mí algo de envidia o egoísmo, me valí de Carlos Bravo Malo, para que él hablara con Icaza. Me manifestó que lo había hecho, y que él te enviaría los datos. A Bravo Malo le hice leer tu carta. Tomó datos de ella, para enseñarlos a Icaza. Supongo que éste te habrá enviado ya todo lo que tú solicitas.²

El autor de *Huasiyungo* fue compañero de estudios, en el Instituto Mejía, de Salvador. Más adelante, éste le informa, conmovido, lo que acontecía con uno de sus consocios en la aventura de vanguardia, Pablo Palacio:

[...] Bien sabes que Pablito se encuentra con una gravísima enfermedad mental. Imposible hablar con él. Casi no conoce a las personas. Me dirigí a Leonardo Muñoz, pariente cercano de la esposa de Pablo, y él habló con Carmen.³ A Muñoz, ella le prometió mandarte todos los datos, así como el libro *Un hombre muerto a puntapiés*. Creo que ya habrá cumplido su oferta, y cuando recibas esta carta tendrás en tu poder todo lo referente a Icaza y a Palacio.⁴

-
2. Cfr. Pedro Jorge Vera, *Los amigos y los años (Correspondencia, 1930-1980)*, prólogo, selección y notas de Raúl Serrano Sánchez, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2002, p. 212. En esta carta, Salvador le comparte a Vera: «Actualmente desempeño la cátedra de Literatura en el 'Mejía' y soy redactor de *El Día*, para el cual escribo un artículo diario. Escribo actualmente una nueva obra que se llamará *Novela interrumpida*. Está bastante adelantada», p. 213. A la vez, consigna como dirección domiciliaria «Venezuela 18 y Oriente», esto es, el centro histórico del Quito de hoy, p. 214.
 3. Carmen Palacio Cevallos (Quito, 1913-1976). Escultora y pintora. En 1932 obtuvo el Premio Nacional Escuela de Bellas Artes. En 1937 contrajo matrimonio con el escritor Pablo Palacio.
 4. Pedro Jorge Vera, *Los amigos y los años...*, p. 212.

En otro pasaje se ocupa del siempre polémico Raúl Andrade, cuya fama de prometer (Borges decía que «solo los inmortales prometen») era muy célebre entre sus contemporáneos y conocidos:

[...] Con él he hablado personalmente varias veces. Me ha prometido darme los cuentos y los datos, en varias ocasiones. Pero la suya ha sido una promesa en vano. No hay medio de que la cumpla, y por mi parte, ya me parece excesivo el continuar exigiéndole. Con todo, insistiré, y ojalá obtenga un resultado mejor.⁵

Estos pasajes revelan las cualidades humanas y el carácter de un hombre tolerante y que en ningún momento pecó de egoísta; características que se verán reafirmadas años después cuando los periódicos del puerto difundieron la noticia del fallecimiento de Salvador, y varios de sus amigos y conocidos escribieron sendos artículos que daban testimonio del creador y del hombre al que habían tratado.⁶ Casi todos coinciden en destacar esos méritos y, lo que es más, las virtudes del apasionado por el psicoanálisis y la cátedra. Pocos, con excepción de Raúl Andrade, llegaron, desde la transfiguración de la máscara y la tinta goyesca, a legarnos una suerte de aguafuerte que no omite el peso de la nostalgia, los afectos desencontrados, como todos los que atraviesan a un creador; el reconocimiento al hacedor de novelas que a Andrade poco o nada le interesaron y, sobre todo, a esa suerte de enfermo crónico por la literatura, pasión exclusiva y excluyente en un hombre que, como le gustaba decir a Cortázar citando a San Pablo, nunca dejó ni dejaría de «ser fiel hasta la muerte» a esa pasión de la que su vasta bibliografía es una constatación e inventario imposible de obviar.⁷

5. *Ibíd.*, p. 213.

6. Cfr. Ángel F. Rojas, «El tránsito callado de Humberto Salvador», Quito, *El Comercio*, martes 26 de enero de 1982, A4; Rafael Díaz Ycaza, «Adiós a Humberto Salvador», Guayaquil, *El Universo*, 26 de enero de 1982, p. 6; Ricardo Descalzi, «Humberto Salvador», Quito, *El Comercio*, miércoles 27 de enero de 1982, A4; Emilio Uzcátegui, «Humberto Salvador, un novelista fiel a su técnica», Quito, *El Comercio*, miércoles 3 de febrero de 1982, A5; Bolívar Moyano, «Ausencia de Humberto Salvador», Guayaquil, *El Telégrafo*, febrero 2 de 1982, A4; Manuel Esteban Mejía, «En la muerte de Humberto Salvador», Guayaquil, *El Telégrafo*, domingo 7 de febrero de 1982, p. 19.

7. Un breve autorretrato, quizás el único que existe de Salvador, está en la carta que le dirige al escritor y periodista Pedro Jorge Vera (fecha en Quito, 8 de junio de 1940). Cfr. Pedro Jorge Vera, *Los amigos y los años...*, pp. 211-214.

En una «Claraboya» que Raúl Andrade publicó en *El Comercio* de Quito, titulada «El novelista y el desestimiento» (22 de enero de 1982), como tributo a Salvador, luego de recrear lo que sucedió por las décadas del 20 y 30, y lo que sobrevino con el parcelamiento de la «república» de nuestras letras, el cronista anota:

Por aquellos años apareció, mozuelo tímido e inseguro, titubeante, pero de vocación tan irreprimible como irredenta, Humberto Salvador, poeta, comediógrafo y novelista, más tarde profesor de ciencias ocultas y taumaturgo. Lo caracterizaba una indefinición temblorosa, sin acento ni rasgo, que había de gravitar penosamente. Era un ser pálido, ni extravagante ni brillante; escribía sus libros, arquitecturaba sus comedias, estudiaba sin descanso, modelaba y remodelaba sus novelas bajo la lámpara freudiana y su vida personal, fluctuante entre la realidad y el deseo, hacía de él un típico y constante caso de «bovarismo» literario, consciente o no, un soñador sin asidero, librado a los vaivenes de la hora. Quizás su sola y devoradora pasión fuese la literatura a la que entregó su ánimo melancólico y huidizo y en la que se refugió, para eludirla acaso, de la tormenta exterior. De esa manera, por tal conducta elusiva y acaso sin quererla se convirtió en un «proscrito interior» voluntario, sin desdén ni encono, en una como autoeliminación consecuente.⁸

Estos pincelazos quizás son los que mejor dicen e interpretan a un escritor como Salvador. Al hablarnos de su carácter introvertido e inseguro, de «su ánimo melancólico y huidizo» que incluso le costó que sus bohemios compañeros de generación, en honor a la «sal quiteña», le hicieran pasadas que pusieron en tal tensión al escritor como aquella que cuenta Nicolás Kingman luego de la publicación de *Noviembre* en 1939 (novela que, por cierto, abre esa tendencia que tendría gran auge en los años de 1970 con la narrativa «del dictador») y que recrea el período de la dictadura civil de Federico Páez entre (1935-1937).⁹ La broma, que incluso en algún medio de

8. Raúl Andrade, «El novelista y el desestimiento», en *Cuadernos del Guayas*, No. 50, Guayaquil, 1983, pp. 61-63.

9. Según el historiador Enrique Ayala Mora: «El primer velasquismo, como casi todos los restantes, cayó estrepitosamente en el primer intento dictatorial (1935), dejando una vez más al país en manos del arbitraje militar. Federico Páez ejerció por dos años una dictadura civil [...] encomendada por los altos mandos castrenses, en la que luego de un fugaz intento progresista, ejerció una dura represión. Fue derrocado por el general Alberto Enríquez Gallo, que en el corto lapso que gobernó al país como Jefe Supremo

prensa de la época fue legitimada como «real», desbordó sus límites, y llegó a irritar al novelista.¹⁰

En su conmovedor homenaje, Andrade psicoanaliza a quien, de terapeuta pasaba, por efecto de los años y los recuerdos (ironía de ironías), a ser paseante del diván; acierta como pocos al anotar que «Lo caracterizaba una indefinición temblorosa, sin acento ni rasgo, que había de gravitar penosamente». Benjamín Carrión, años antes, ya había sugerido cómo esta «indefinición temblorosa» —que no es otra cosa que su práctica de una marginalidad no escogida como pose, sino como parte de una disidencia que le permitía, entre otras cosas, no participar de la parafernalia del escenario cultural en el que se desenvolvía el juego de las delaciones, máscaras y veleidades— lo llevaría a ser quizás el cronista y testigo más veraz de esos tiempos.

Andrade tampoco se equivoca cuando, con ese nostálgico tono grave, destaca que esa manera de ser de Salvador «había de gravitar penosamente». Esa condición de sujeto extrañado, pero a la vez ambiguo, en permanente fuga de su medio e incluso de sí mismo, hace que Salvador infatigablemente habite lo que el propio Andrade apunta de forma atinada: «Quizás su sola y devoradora pasión fuese la literatura a la que entregó su ánimo melancólico y huidizo y en la que se refugió, para eludirla acaso, de la tormenta exterior». El único territorio desde el que se comunicaba con todo lo humano era el de

(1937-1938) llevó adelante políticas nacionalistas y expidió el *Código del trabajo*», en *Resumen de historia del Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1993, p. 95.

10. Cfr. Nicolás Kingman, «Novelista amenazado de muerte», en revista *Diners*, No. 63, año VII, Quito, agosto de 1987. La broma consistió, según el testimonio de Kingman, en la orquestación de un supuesto complot por parte de agentes de la dictadura de Páez que, sintiéndose insultados por lo que en la novela *Noviembre* se contaba de forma descarnada de los abusos del gobierno, habían decidido atentar contra la vida del novelista, quien, por la convicción con que se desenvolvían los hechos, llegó a creérselos. Más aún cuando en cierto momento le hicieron llegar un ejemplar de la novela, que mostraba en la portada a un hombre abandonado en el suelo, desangrado (era un dibujo de Eduardo Kingman), con un texto que rezaba: «Humberto Salvador: ¡así quedará usted el 28 de noviembre!», no era como para que siguiera tranquilo. Nicolás Kingman cuenta que «Los periodistas llegaron a enterarse de este suceso y en el diario *Últimas Noticias* con gran despliegue de titulares se publicó la noticia de que un novelista había sido amenazado de muerte. La sensacional información se esparció por la ciudad y en pocos días se agotó la edición de la obra, mas su autor, que de algún modo había llegado a saber que había sido chasqueado, sintiéndose lesionado en su amor propio y sensible como era, decidió abandonar su ciudad natal para nunca retornar. Años después la muerte verdadera le jugó su final mala pasada».

la literatura; ese era su proyecto político y vital. Quizás en Salvador se cumpla la figura de un salvaje que entra en diálogo y entendimiento con los otros a partir de lo que es su batalla solitaria y solidaria con las palabras, de la construcción de esos universos autónomos que van completando su galaxia de solitario, entendido éste como Don DeLillo lo define: «una figura maligna», que «Pone en peligro el bienestar del grupo. Pero lo conocemos porque nos lo encontramos en nuestro propio interior, y en los demás. Vive en contrapunto, figura apenas visible en la distancia [...]».¹¹ Visión que no está reñida con lo que Salvador, fue su profesión de fe, consideraba, dentro de la cosmovisión de los románticos, era el rol de la soledad:

Quando estamos solos, somos puros de sinceridad. En la soledad se desarrolla el bien. Y tan necesaria es ella para el que ambiciona ser bueno, como el que aspira a ser glorioso. No se crea entre el bullicio, ni se investiga entre el ruido. Santo o sabio, artista o filósofo, el hombre necesita el aislamiento, porque la soledad es la verdad perfecta.¹²

De ahí que esta «figura maligna», antes que estar preocupada por abrir o que alguien le abra su propia página web, de aparecer en todos los periódicos asumiendo poses de supuesto cosmopolita maldito, como sucede con los autores de la era posmoderna, la preocupación que devoraba a Salvador era la escritura en sí. Padecía de ese mal, y él sabía que la única manera de exorcizarlo era entregándose a esa confrontación sin tregua con su mundo y fantasmas, al margen de si los resultados fueran óptimos o no. Además, entre las décadas de 1920 y 1930, buscaba interlocutores, al igual que le ocurría a Palacio: prueba de ello son las cartas que ambos le enviaban a Benjamín Carrión por esas fechas, en las que le solicitaban les entreguera sus textos a todos aquellos críticos y creadores con los que el maestro tenía vínculos; incluso Palacio, eternamente irreverente, no deja de apelar al humor más corrosivo para autoironizar sobre el asunto.¹³

11. Don DeLillo, *Contrapunto: Tres películas, un libro y una vieja fotografía*, Barcelona, Seix Barral, 2005, p. 36.

12. Humberto Salvador, «Un poema de Juana de Ibarburou», en *Letras del Ecuador*, No. 4, Quito, junio 1945, pp. 16-17.

13. Cfr. Benjamín Carrión, *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, selección y notas de Gustavo Salazar; prólogo de Jorgenrique Adoum, Quito, Municipio del Distrito Metropolitano/Centro Cultural Benjamín Carrión, 1995.

Algunos comentarios y reseñas de los que solo se tiene noticia de forma fragmentaria, y que cándidamente Salvador incluía (¿buscando legitimar una obra que por sí sola debía defenderse?) al final de algunos de sus libros,¹⁴ son extraídas de las cartas o acuse de recibo de aquellos autores, para entonces y ahora, figuras connotadas de la literatura hispanoamericana; hecho que confirma esa urgencia por mantener, prolongar, abrir y reabrir ese diálogo que la vanguardia había posibilitado desde los propios usos y abusos de las tecnologías de la época, y que en el Ecuador tenía un *amauta* que a capa y espada defendería la nueva literatura que en su país se estaba fraguando: Benjamín Carrión.¹⁵

Tal es la identificación y pasión de Carrión por la literatura de la «Generación del 30» que rompe lanzas con el crítico peruano José Diez-Canseco¹⁶ cuando éste, al juzgar a algunos de los narradores de esa hora (Pablo Palacio, Jorge Fernández, más los autores de *Los que se van*), cuestiona en Salvador ciertos desatinos en su novela *Camarada* (1933).¹⁷ De paso, éste es uno de los primeros textos en los que el amor lésbico se hace presente, y es más, en medio de un contexto que creemos poco tiene de «realismo socialista».

¿Por qué «había de gravitar penosamente» en Salvador su indefinición? Quizás porque, al margen de lo que sucedía detrás de los bastidores de nuestro mundillo cultural, lo que menos había hecho el escritor era dedicarse a reclamar un lugar para su estatua. Salvador sabía, como todo legítimo creador, que eso solo se daba –si es que se da– por añadidura, y que menos podía

14. Gran parte de estos comentarios se reúnen al final del volumen de cuentos *Taza de té* y el ensayo *Esquema sexual*.

15. Sobre el particular me ocupo en «Benjamín Carrión: Las otras noticias secretas de América (Aproximación a los volúmenes II y III de su correspondencia)», en *Re/incidencias*, No. 3, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión/Municipio del Distrito Metropolitano, 2005, pp. 489-509.

16. Polémica recogida en Benjamín Carrión, *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, pp. 55-75. También se incluye la carta de H. Salvador y la respuesta del crítico peruano, cfr. pp. 173-178.

17. Jorgenrique Adoum, en el prólogo a la correspondencia de B. Carrión, comenta este pasaje: «A estas alturas de la crítica y de la escritura, pueden hacernos sonreír la insistencia y el fervor con que José Diez-Canseco reprocha a Humberto Salvador emplear la imagen de un cocktail –lo más antiproletario del mundo– en un párrafo de *Camarada* [...]. Y sonreír con ternura ante los reclamos que Salvador, dolido, ¿inmadurez del autor o excesivo respeto al crítico?, hace al escritor peruano». B. Carrión, *Correspondencia I*, p. 14.

ponerse a insultar, a denigrar a una patria que enfrentaba y enfrenta realidades tan atroces y deleznable, como para exigirle que le «reconozca» su genialidad. Por qué tendría que hacerlo si nadie de esa patria le había pedido que invirtiera lo mejor de su vida en ese «sacrificio» que para él era un acto de convicción, de vida o muerte, más aún en un orden hostil a todo lo que fuera arte antiburgués y nuevo:

En mi país –usted lo sabe–, la literatura no produce fortuna, ni gloria, ni amor. Solo trae gastos, sacrificios, odios. Parece que publicar fuera un crimen. Muy pronto llegará el día en que sea encarcelado aquel que escribiere un libro en el Ecuador.¹⁸

Aclaremos: una cosa es que un escritor, como parte de la escena contemporánea, participe del espíritu de su época con sus opiniones, armando y respondiendo a debates, como ocurrió con casi todos los vanguardistas, incluido Salvador; otra que se dedique a desatar algo parecido al «culto a la personalidad» desde un ejercicio ni siquiera lúcido de la misma vanidad. De ahí que Andrade también reconozca que, más que «consciente o no, un soñador sin asidero, librado a los vaivenes de la hora», Salvador, como el Martí que cierra el ciclo modernista para anunciar la apertura de las vanguardias del siglo XX, tenían «dos patrias: Cuba y la noche».

En el ecuatoriano estaban su ciudad perdida (¿la madre negada?) y la noche de combate entre la realidad y el deseo, cuyo campo de batalla lo constituirá la escritura.

Pero Andrade, en su «Claraboya», nos da otra clave, desde su condición de testigo y, como lo confiesa, de alguien que en determinado momento le perdió el rastro a quien trató, sin llegar a las confianzas y entroncamientos que las amistades suscitan. De ahí que resulte interesante su apunte respecto a que poco o casi nada se sabe de los «íntimos dramas» que pudieron «conturbar» a quien, incluso ante ciertos críticos de su momento, bien pudo aparecer como un ser atormentado por inefables dramas o «perversidades». Dice Raúl Andrade:

Todo escritor, para cuajarse y afirmarse, virar su rumbo y elegir su camino, tiene derecho a ineludible ración de desdicha. No creo que a Salvador

18. Carta a José Diez-Canseco, fechada en Quito el 18 de enero de 1934, en B. Carrión, *Correspondencia I*, p. 173.

le conturbara algún íntimo drama, fuera del cotidiano melodrama de la monotonía o la carencia de medios, en la proporción que a cada cual corresponde.

Sin duda que la «ración de desdicha» que aquejó a Salvador en gran parte es la que aqueja a sus personajes que, como él, siempre están en pugna entre ese binarismo (realidad y deseo) cuyo fuego infernal atraviesan con los ojos vendados, o maniatados de prejuicios que corresponden a la moral burguesa y al peso de un cristianismo de cuyos dogmas y mandatos condenatorios no pueden zafarse en su condición de burócratas y explotados.

El «íntimo drama» que a todo creador aqueja, lo sabía el maestro Andrade, es lo que se metamorfosea en «los monstruos culturales» de los que suele hablar Mario Vargas Llosa como una suerte de pulsión, de detonadores de todo lo que desencadena el acto de la escritura. Esa supuesta carencia de drama íntimo se desvanece cuando podemos percibir cómo la ausencia de la madre en Salvador, también sucedió con Palacio quien quedó huérfano a temprana edad, es resultado de aquellas relaciones que para la sociedad ecuatoriana de comienzos del siglo XX, tan cargada de prejuicios y moralismos deformantes, llamaban «mal paso» de una mujer. El cuadro se completa y complica cuando el escritor se entera que «es hijo de un cura que regresó a su tierra y no murió como equivocadamente él afirmara».¹⁹ En efecto, más de una vez Salvador, al igual que Cortázar o Vargas Llosa cuando se ocupan de la figura paterna (fuerte complejo de Edipo), manifestó: «A los pocos días de nacido perdí a mi padre y luego a mi madre».²⁰ Sabemos que el doctor Carlos Salvador Perdomo, padre del novelista, era de origen colombiano y que su madre se llamó Victoria Guerra Albuja, nacida en Quito y dedicada a la educación de niños.

Victoria es la mujer imposible que le permite al narrador, no al Salvador (en esto hay que marcar las distancias y las diferencias) de la desconcertante *En la ciudad he perdido una novela*, teorizar respecto a lo que podía ser su novela, o sea el cuerpo que lo afirme. En la amada el personaje está buscando la madre con la que nunca rompió el cordón que lo pondrá a

19. Este dato lo consigna el biógrafo Rodolfo Pérez Pimentel en «Humberto Salvador Guerra», *Diccionario biográfico ecuatoriano*, tomo 15, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1997, p. 299.

20. Cfr. León Vieira, «Humberto Salvador: novelista y maestro», en *Doce escritores ecuatorianos contemporáneos y una glosa...*, s.l., s.f., pp. 151.

enfrentar ese mundo escindido, esa realidad y deseos fragmentarios. Sucede que quien asumió el rol maternal y cuidó de Salvador en su infancia fue su tía Isabel Guerra Albuja.²¹ Estos indicios, aun dentro de la anécdota, no dejan de parecernos generadores de un drama, cuya «ración de dicha» perturbaría y confirmaría el universo narrativo, sobre todo el de los años 30, del Salvador vanguardista. Creemos que el interés sistemático y obsesivo por el psicoanálisis de alguna manera se explica por la búsqueda de aquellas respuestas a preguntas que siempre persiguieron y «conturbaron» el yo de ese adolescente, que ya crecido no lo dejaban en paz.

Pero sucede que, en el retrato de Andrade, hay un acto de reconocimiento respecto a la obra de Salvador, que a él no le parecía (lo confiesa francamente) de su «gusto», y que pone en evidencia la recepción que ésta tuvo en el exterior, en donde, esos otros interlocutores, con los que no le fue posible entrar en contacto, seguían atentamente sus pasos:

Tenía su público y sus admiradores, dentro y fuera de su tierra. Algunas veces, en grupos y tertulias literarias propiciados por el azar, en Bogotá, Santiago, La Habana y México, fui interrogado repetidamente en torno a Salvador y su obra y no supe qué responder. Lo había perdido de vista muchos años atrás, había leído algunos de sus libros en forma somera porque, la verdad, no fueron de mi gusto que, andanzas y lecturas, contactos humanos y confrontaciones inevitables, habían vuelto exigente.

Lo que revela el testimonio de Andrade es cómo la obra de Salvador, la narrativa y la ensayística, en los años de 1930 y posteriores, mereció la atención de esos lectores que en su propio país la pasaban por alto. No hay que olvidar que gran parte de la reflexión de Salvador en torno a Freud y el psicoanálisis en su tiempo tuvo enorme resonancia, a tal grado que la sexta edición de su *Esquema sexual* (1933) alcanzó, en esos años, los 10.000 ejemplares. Ese «y no supe qué responder», tan sincero de Andrade, quizás explique muy bien lo que sucedió con la crítica de su tiempo cuando el novelista dio a conocer su obra vanguardista, a la que muy pocos consideraron

21. Salvador algún momento confesó: «Después de haber perdido a mis padres debí viajar a Quito donde al amparo de unos tíos comencé mis estudios primarios para luego pasar al Colegio Mejía». L. Vieira, «Humberto Salvador: novelista y maestro», en *Doce escritores ecuatorianos contemporáneos...*, p. 151.

como tal, y ante escritura tan rabiosamente extraña o estrafalaria «no supieron qué responder».

En otro pasaje de su retrato, el autor de *El perfil de la quimera*, comenta:

Solía envolverse en una «pañosa», que se la trajo de Madrid César Arroyo, y salir a divagar por los viejos barrios, misterioso y noctámbulo, en pos de aventuras soñadas pero irrealizables. Era Salvador naturalmente sobrio, evitaba los encuentros y las aventuras «tabernícolas» y jamás se aventuraba por lugares equívocos.

Ese explorador clandestino de la ciudad fugitiva, que lucía una «pañosa» obsequio de su amigo César E. Arroyo, referente de la vanguardia hispanoamericana, es el que llevaba una vida de anacoreta. De ese Salvador sabemos que hizo la primaria en la Escuela «Simón Bolívar» y que, al igual que los autores del Grupo de Guayaquil, fue testigo de hechos deplorables como la masacre de trabajadores del 15 de Noviembre de 1922, que significó el desbarajuste de la plutocracia costeña: (los «gran-cacao») privilegiados que a la caída internacional del precio de «la pepa de oro», resultado de la crisis financiera de los Estados Unidos, se vieron afectados en su vida de boato. La factura de esa crisis se la pasaron, como es su «cristiana» costumbre, a los inocentes y explotados de siempre. Todos los escritores, aún adolescentes, asistieron a este bautizo sangriento. El novelista e historiador Alfredo Pareja Diezcanseco será el primero, luego lo hará Joaquín Gallegos Lara con *Las cruces sobre el agua* (1946), en recrear este drama en su novela *Baldomera* (1938), publicada originalmente en Santiago de Chile. En su momento recordaría aquella pesadilla, en estos términos: «El pueblo se lanzó a las calles porque quería que el dólar costase menos. Y la metralla mató a mil quinientos hombres y mujeres. Todos los de la generación de 1930 vimos, con los ojos húmedos, esta matanza».²²

Salvador tuvo noticias de esa masacre, producida en un puerto todavía distante para la época, como Guayaquil; entonces iniciaba sus estudios de jurisprudencia en la Universidad Central del Ecuador. Lo cierto es que la Revolución juliana que irrumpe en Quito en 1925 es un hecho, cuyos efec-

22. Alfredo Pareja Diezcanseco, «Breve panorama de la literatura de ficción en el Ecuador contemporáneo», en *Trece años de cultura nacional. Ensayo. Agosto, 1944-57*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p. 18.

tos, aunque limitados, calaron en el proceso de modernización del Estado ecuatoriano; sobre todo en puesta a tono con las nuevas demandas del orden capitalista internacional que se operaría con la llamada misión Kemmerer.

Estos cambios abren y consolidan la presencia de esa clase media que había surgido a raíz de la Revolución liberal de 1895, y que a su vez daría paso al crecimiento de la burocracia como parte de esos procesos modernizadores. Recordemos que con la «juliana» se crean el Ministerio de Previsión Social y Trabajo, se reforma la legislación civil y penal y se funda el Banco Central del Ecuador. Nueva especialidad que daría origen a personajes oscuros que tanto Humberto Salvador como Palacio llegaron, por sus vínculos universitarios y profesionales, a conocer tanto o más como Demetrio Aguilera-Malta y José de la Cuadra sabían de los montuvios y cholos de la Costa e islas. Ese personaje que los dos narradores residentes en Quito irán desnudando, apenas pretendía ampararse en trajes prestados, es el empleado público, «el amanuense», las gentes de la clase media, el subproletario. Como señala, a propósito de esta clase, Ángel F. Rojas en 1948: «Más de doscientas mil personas, su abrumadora mayoría de la clase media, dependen directamente de la burocracia. Ahora bien: buena parte de los escritores revolucionarios del Ecuador contemporáneo pertenecen a ella».²³

Luego Rojas repara en los cuestionamientos lanzados contra esta clase, cuya ambigüedad será su mayor característica, más aún cuando para esos años no poseía ningún tipo de protección legal ante los abusos del poder y el cambio de administraciones gubernamentales:

Se ha acusado a esta clase de adolecer de fallas fundamentales. Una de ellas, carecer de espíritu solidario de lucha para la defensa colectiva. No ha conseguido hasta hoy una ley de carrera administrativa, y es por esta razón por lo que los cargos públicos están a merced del gobierno triunfante, para acallar con su distribución pródiga las demandas de sus partidarios.²⁴

Típicos fantasmas de una ciudad que para entonces y a su manera entraba en procesos modernizadores, en los que esa clase irá configurando a una pequeña burguesía que tendrá su escena y escenario muy definidos, incluso en la literatura de las próximas décadas. Sombras y proyecciones de esos

23. Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, vol. 29, Publicaciones Educativas Ariel, Clásicos Ariel, Guayaquil-Quito, s.f., [1948], p. 159.

24. *Ibid.*, p. 159.

nuevos «pactos sociales», de utopías y búsquedas de una felicidad que tenía la marca de la pesadilla moderna como bien lo recuerda Pareja Diezcanseco:

Entre los jóvenes, se pensaba en el milagro de la Revolución rusa; pocas veces, en la mexicana. Alcanzar la justicia social, era cosa de extender la mano. Los programas políticos de esa época son deliciosos de leer por su ingenuidad, disfrazada con frases rotundas y la convicción de que la especie humana sería una comunidad feliz pasado mañana.

Un roussonismo vuelto de revés, un nuevo pacto social arrancado por la violencia, una exaltación romántica –que se transformó posteriormente en dogmática y escolar–, todo ello influyó directamente en la literatura.²⁵

En esta atmósfera de tensiones y dramas, propios de la crisis general del sistema, los movimientos de vanguardia en el Ecuador lanzaron sus proclamas y manifiestos como respuesta y resistencia ante el colapso de la debacle del mundo capitalista internacional y el oligárquico-feudal nacional, que a partir de 1922 dio origen a lo que Fernando Tinajero llama «una cultura de la violencia».²⁶ Lo hacen a través de revistas en las que Salvador dará a conocer sus trabajos iniciales y de su vinculación a los primeros partidos de izquierda. En Quito colabora en revistas como *América* (1925), *Llamarada* (1926), y en diarios de la época como *El Día*.

Como lo confesó Salvador: «Mi despertar literario fue en el Colegio Mejía».²⁷ Salvador se graduó de bachiller en esta institución, que formó a algunos de los protagonistas de la vanguardia, a la que poco tiempo después retornaría para iniciar su larga carrera de pedagogo, como profesor de literatura, entre cuyos alumnos estaría el poeta y novelista Jorgenrique Adoum quien, en sus memorias, anota:

En quinto y sexto cursos, ya en el Instituto Nacional Mejía, nuestro profesor de literatura fue Humberto Salvador, quien me abrió su inmensa biblioteca: así me enteré, a diferencia de mis compañeros, de la existencia de Joyce, Proust y Kafka, antes de que fueran traducidos al castellano. [...] se volvía inexistente, se borraba a sí mismo, tímido hasta la anormalidad con

25. A. Pareja Diezcanseco, «Breve panorama de la literatura de ficción en el Ecuador contemporáneo», p. 18.

26. Fernando Tinajero, «Una cultura de la violencia (1925-1960)», en *De la evasión al desencanto*, Quito, El Conejo, 1987, pp. 41-70.

27. L. Vieira, *Doce escritores ecuatorianos contemporáneos...*, p. 153.

las mujeres, incluso frente a dos alumnas, compañeras mías, quienes, lejos del menor rubor que se suponía debían causar en las jóvenes sus novelas, se burlaban femeninamente de él; y jamás asistió a una manifestación pública ni a una asamblea sindical: por eso, porque era tímido y temeroso.²⁸

Pero cuando comprobamos que quien escribió (el ciudadano y el artista) cuentarios como *Ajedrez y Taza de té*, y novelas como *En la ciudad he perdido una novela* y *Camarada*, en las que se va más allá de la «denuncia» para hacer de la «protesta» no un mero grito retórico, sino todo un cuestionamiento –como lo demandaba la vanguardia– al sistema imperante y sus valores burgueses, no es cosa ni prosa de un testigo «temeroso». Vale destacar, a propósito de *Camarada*, la opinión de la nicaragüense Amada López:

Humberto Salvador es uno de los grandes escritores de América. Su libro *Camarada* es fruto de una mente vigorosa y de un espíritu valiente. El autor se perfila con los caracteres de una fuerte personalidad. *Camarada* es un libro fuerte para espíritus fuertes, sinceros y valientes.

Por su parte, el ecuatoriano Atanasio Viteri, otro de los hermeneutas en su hora de la generación del 30, respecto a la misma novela sostiene:

Es fiera su posición de energía: rebeldías leoninas, circenses. Ha hecho arena de circo de nuestras plazas, de nuestras ruinas, de nuestras grietas coloniales; ha solidificado el aire capaz de apedrearle después como cristales; ha enmurallado el ambiente para sitiarse, con gran valentía, sin heroísmos de guerra, haciéndose herir únicamente el alma.²⁹

Sin duda que lo de «temeroso» en Salvador está inscrito en los mismos «temores» o «debilidades» (esos miedos que no hay psicólogo, salvo la escritura, que pueda poner en claro) que en su hora aquejaron a Dostoievski, Flaubert, Proust, Virginia Woolf o al maestro de la novela negra norteamericana Raymond Chandler.

Mientras impartía clases en el Mejía, Salvador realizaba estudios de Derecho y junto a Jorge Icaza, por 1925, editaron la revista *Claridad*, «de la

28. Jorgenrique Adoum, *De cerca y de memoria –lecturas, autores, lugares–*, Quito, Archipiélago, 2003, p. 14.

29. Estos comentarios se incluyen en *Esquema sexual*, Quito, Imprenta Nacional, 1934.

que no salieron sino cuatro números»;³⁰ momento que escribe sus primeras piezas dramáticas: *Canción de rosas* y *Amor prohibido*, que se enmarcan en lo que se definió como «alta comedia», cuya característica «más sobresaliente –al decir de María del Carmen Fernández– radica en hacer gala de un presuntuoso valor artístico, que muestre su elevación sobre la vida común».³¹ Ese teatro que luego será catalogado como «envejecido y cursi», le permite a su autor poner en escena aquellas formas de ser y sentir de una burguesía fatua, repleta de hipocresías que, al verse representada y dramatizada (sobre todo sus mujeres), sentía que alguien delectaba su pantomima ridícula, cuyos efectos no se paliaban, al contrario, resultaban solventes como una «denuncia y protesta» que remecía aquellos valores sacrosantos de esa clase que, al asistir a presenciar «culebrones», sabía –aunque le costara reconocerlo– lo que poseían de cursis sus «buenas maneras» de ser, su fe y engaño respecto a un país con el que no compartían nada que correspondiera a sus tragedias cotidianas.³² Esta especie de antecedentes prefigura lo que posteriormente Salvador desarrollará en parte de sus tres libros de vanguardia, empezando con *Ajedrez*.

No solo podemos ratificar el atento y voraz lector que era Salvador en el pasaje citado por Adoum; esa sed por saber (sed de universalidad), por involucrarse con lo que sucedía en su tiempo, lo llevó a estar al día, a pesar de las limitaciones de comunicación, con todo lo que se publicaba en América Latina, Estados Unidos y Europa. Un registro de esa pasión lectora se revela en su ensayo «La edad de la novela» (1941),³³ en donde, a más de reflexionar sobre la evolución del género, comenta y menciona a los autores fundamentales de la novelística universal, entre los que estaban sus admirados maestros: Cervantes, Balzac, Dickens, Zola, Flaubert, Dostoievski, Proust, Thomas Mann, Huxley y Virginia Woolf.

30. Enrique Ojeda, «Entrevista a Jorge Icaza», en *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991 [1961], p. 118.

31. María del Carmen Fernández, «Estudio introductorio», en Humberto Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, Colección Antares, Quito, Libresa, v. 94, 1993, p. 15.

32. Una mirada al teatro de Salvador está en H. Rodríguez Castelo, «Desde los años 30 hasta los años 50 y teatro social», pp. 9-42.

33. Humberto Salvador, «La edad de la novela», en *Revista del Colegio Nacional «Mejía»*, No. 46-47, Quito, enero, 1941-mayo, 1942, pp. 13-24.

En este recorrido por la novela de los siglos XIX y XX, Salvador se exhibe en elogios para quienes son sus referentes centrales, entre los que está el realista Honorato de Balzac,³⁴ de quien precisa:

Ha llegado a su plenitud, y es la expresión más espléndida y pura del arte literario. El interior de Balzac es un mundo prodigioso, en el que surgen todas las pasiones, florecen todos los ensueños, y viven todos los tipos humanos, desde los más sencillos, hasta los que alcanzan mayor complejidad. La obra de Balzac, a semejanza de un océano, contiene aún muchas rutas ignoradas. Hay en ella varios tesoros que no han sido aún explotados, y existen gérmenes artísticos que todavía no han adquirido desarrollo. Balzac, durante muchas generaciones continuará siendo el maestro insuperable, cuya obra es una expresión del infinito. Como el teatro de Shakespeare, la Comedia de Balzac «es una voz de la Naturaleza».³⁵

Contemporáneo del autor de la «Comedia humana», Flaubert es otro autor clave en la formación de ese lector que quiere y busca procesar todo en pro de inventar, desde sus propias urgencias y tradición, una escritura que lo ponga, dentro de la vorágine de la vanguardia, en esa orilla o recodo desde donde dedicarse a crear su universo. Salvador, además de reconocer, como en su momento lo hará en la década de 1970 un crítico como Vargas Llosa,³⁶ lo que de actual y rupturador tiene el discurso novelesco de Flaubert, destaca la simbólica de esa mujer que es toda una historia aparte en la narrativa universal del siglo XIX, y que sin duda a la vez desdobra la percepción que sobre la mujer, en tanto persona y personaje, late en el guayaquileño:

El escenario de la novela estuvo preparado para la aparición de Emma Bovary, mujer por excelencia, que es el símbolo del querer, la voluptuosidad y la dulzura. La imagen de Emma estaba destinada a ser una profunda expresión del corazón humano. También «era una voz de la Naturaleza» la que hablaba a través del amor de ella. Las pasiones de Emma eran un

34. A este autor, presencia gravitante en Salvador, le dedicará su ensayo: «Balzac y nuestros escritores», publicado en *Letras del Ecuador*, No. 62, Quito, noviembre-diciembre, 1950, pp. 2-3. Posteriormente lo reproducirá con otro título en *Cuadernos del Guayas* en 1965.

35. H. Salvador, «Las raíces psicológicas de la Comedia humana», en *Cuadernos del Guayas*, No. 19, Guayaquil, diciembre, 1965, pp. 14-15, 22.

36. Cfr. Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, Barcelona, Seix Barral, 1989.

reflejo de las emociones humanas más hondas y esta adorable muchacha de Francia, estuvo unida por los lazos de la gloria a Hamlet y Tartufo. Había en ella la dulzura de Desdémona y el encanto de Julieta. Por ella, el hombre supo cual era la angustia de la mujer incomprendida, apasionada y sola.³⁷

Luego, es interesante lo que Salvador anota sobre narradores con los que de alguna manera se identifica –después de su aventura vanguardista de los 30 y su marcado afán por el «realismo integral»– como Zola, de quien señala:

Es emocionante evocar a Zola recorriendo los barrios bajos de París en busca de sus personajes y tomando los datos con los cuales elaboraría la «historia clínica» de los protagonistas de sus creaciones. El genio vasto y poderoso de Zola, abrió la ruta del moderno arte social, y si bien no hubo en él una finalidad política claramente definida, en cambio sus producciones estuvieron iluminadas por un profundo amor humano, y por aquella defensa, apasionada y ardiente, de los desvalidos, que lo coloca entre los primeros libertadores del mundo. Cuando todos los trabajadores de París, abandonaron los talleres y las fábricas para asistir a los funerales de Zola, resplandeció el sol de la gloria con su más pura claridad.³⁸

A más de haber destacado la genialidad de su admirado Balzac, en este registro de lecturas se ocupa de otro maestro francés, Stendhal, a quien relaciona con todas las posibilidades que el psicoanálisis le permite establecer a plenitud:

Supo fenómenos que únicamente debían ser estudiados varias generaciones después. Antes que los creadores de la [sic] psicoanálisis, él llegó hasta el borde del subconsciente, y exploró con una mirada poderosa los abismos más extraños y sorprendentes del espíritu humano.³⁹

En este informe, también llama la atención que Salvador mencione a un novelista como Knut Hamsun, quien incide mucho en sus contemporáneos, pero que obvian mencionar o reconocer como tal una vez que se enteran de su condición de simpatizante del fascismo. Dice el ecuatoriano: «[...]

37. H. Salvador, «La edad de la novela», pp. 15-16.

38. *Ibíd.*, p. 16.

39. *Ibíd.*, p. 15.

novelaba la vida del vagabundo y la existencia de extraños personajes, que encontrándose en contacto con una naturaleza sencilla, llevaba a su interior una sugerente complejidad».40 Vale anotar la influencia que tendrá en Latinoamérica Hamsun en autores como Juan Carlos Onetti, quien nace el mismo año que Salvador.

Sobre un autor de culto –referente central de la vanguardia histórica– como James Joyce, al que ha leído en inglés, señala: «el novelista del subconsciente, trasladó a la zona del arte las hondas investigaciones del psicoanálisis. *Ulises* se ha comparado con *Fausto* y *La divina comedia*».41

Sabemos que jamás ejerció su profesión de abogado; más bien optó por seguir, como oyente, durante cuatro años, algunos cursos en la Facultad de Medicina de la Universidad Central mientras descubría y ahondaba en Freud y sus teorías apasionantes. Los autores que Adoum menciona, a los que Salvador lee en inglés, más los citados por el mismo novelista en el ensayo referido, son parte de la constelación de lecturas que en los años de efervescencia de la vanguardia lo seducían a él y a gran parte de sus contemporáneos.

A finales de los 20, Salvador se desempeña como Secretario del Consejo de Estado, y en 1929 como Jefe del Departamento de Prensa de la Asamblea Nacional; luego fue Secretario de Estadística Nacional. En 1932 será testigo de la llamada «Guerra de los cuatro días», en la que, al decir del historiador Ayala Mora, «Quito recibió el baño de sangre y terror más pavoroso de su historia».42 Esta guerra que tanto tiene de «realismo mágico», como las que cuenta García Márquez en *Cien años de soledad*, fue una confrontación de posiciones entre los liberales y el candidato de los latifundistas serranos, Neptalí Bonifaz, quien en su «despreocupada juventud» se había declarado ciudadano peruano. Argumento que esgrimieron sus opositores para impedirle posesionarse como presidente de la República. Los liberales volvieron con la estrategia del fraude e impusieron a un representante de la plutocracia, Juan de Dios Martínez Mera, contra quien se disparará el hasta entonces anónimo diputado José María Velasco Ibarra, luego candidato presidencial que cosechó un sonado triunfo en 1933. En 1934 asumirá la presidencia de la república, cargo que ejercerá por cinco ocasiones, dando lugar a

40. *Ibíd.*, p. 20.

41. *Ibíd.*, p. 20.

42. Enrique Ayala Mora, «Los cuatro días», en *Estudios sobre historia ecuatoriana*, Quito, Tehis/ladap, 1993, p. 22.

uno de los fenómenos políticos más peculiares del Ecuador y de América Latina: el velasquismo.

Salvador asiste al surgimiento de esa figura que con el correr de los años será el caudillo que copará la escena política nacional por lo que resta del siglo y se convertirá en un fantasma que no dejará de estar presente en la narrativa ecuatoriana de los últimos treinta años del siglo XX.

Salvador es parte de ese reinado del «velasquismo», cuyas contradicciones y paradojas, propias de una suerte de esquizofrénico, por igual contagiarán a toda la sociedad: de ahí esa noción marcada con este tipo de «mal» o seña particular.⁴³ Sostiene el historiador Ayala Mora que «El velasquismo puede más bien ser considerado como un caudillismo que expresa una alianza oligárquica contradictoria, surgida de la necesidad de controlar la movilización de los sectores populares tradicionales como el artesanado, y nuevos como los sectores subproletarios que habían empezado a formarse en las grandes ciudades».⁴⁴

Ayala Mora señala y describe los nuevos actores (más la burocracia, la clase media y los militares), el espectro social y político sobre el que Salvador proyectará sus novelas, posteriores a los textos vanguardistas, como *Camarada*, *Trabajadores* y *Noviembre*. Tríada que habrá que leer superando esa idea de su pertenencia (las dos primeras sobre todo) al realismo socialista;⁴⁵ pues las tres están expresando el estado calamitoso, en términos políticos y sociales, de un país al que Salvador irá ficcionalizando a partir de los personajes que el caudillismo velasquista, que expresa esa «alianza oligárquica

43. Al respecto, cfr. Miguel Donoso Pareja, *Ecuador: identidad o esquizofrenia*, Quito, Eskeletra, 2004, 3a. ed.

44. Enrique Ayala Mora, *Nuestra patria. Historia nacional*, «La república», Fascículo 29, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / *El Comercio*, 2005, p. 230.

45. Sobre este punto, Donoso Pareja señala respecto a *Trabajadores*: «[...] novela en la que conviven muchos de los elementos postulares del realismo socialista, algunos, desde luego, del naturalismo, con ciertos matices del melodrama, el romanticismo e intentos de interiorización. Lo dominante, sin embargo, sería el realismo socialista». *La gran literatura del 30*, pp. 36-37. Por su parte, Edmundo Ribadeneira, que nunca habla de realismo socialista ni considera la obra vanguardista, comenta: «Parece ser que Humberto Salvador quiso iniciar la novela proletaria en nuestra literatura, a juzgar por el título de sus dos primeras novelas, *Camarada* y *Trabajadores*. Sin embargo, lo que no se halla en estos libros es, precisamente, el obrero, pues todos sus personajes corresponden más bien a las capas más humildes de la pequeña burguesía.» «La obra contradictoria de Humberto Salvador, en *La moderna novela ecuatoriana*, Quito, Editorial Universitaria, 1981, p. 150.

contradictoria», convertirá en su base para sostenerse durante cinco décadas, arrebatándole incluso desde la retórica con tintes progresistas (en el fondo se trataba de una máquina demagógica más impactante) los argumentos a los movimientos de izquierda que por entonces eran fuertes.

Como resultado de «la guerra de los cuatro días» sobrevendrá la dictadura de ese personaje oscuro y siniestro, como todos los que se le parecen, llamado Federico Páez, cuyo gobierno antipopular y represivo fue objeto de combates en los que participaron civiles, intelectuales y los mandos militares que al derrocarlo encargaron el poder al general Alberto Enríquez Gallo, quien hará una administración progresista y de un acentuado antiimperialismo. En este proceso colaborarán personajes como José de la Cuadra y el poeta Miguel Ángel Zambrano, autor del *Código de Trabajo* más avanzado para entonces y ahora. Estos sucesos son los que retratará Salvador en su novela *Noviembre*, un texto que no se agota en lo político sino que lo trasciende, dado que se constituye en una metáfora corrosiva de las perversiones del poder y de la historia, y del surgimiento de nuevos eventos en los que, otra vez, la posibilidad de un proyecto nacional solo es la opción de un proyecto personalista, caudillista y oligárquico.

Por esos años, la figura de Benjamín Carrión, quien ya había publicado en Madrid su memorable volumen de ensayos *Los creadores de la nueva América* (1928), con prólogo de Gabriela Mistral, y su novela *El desencanto de Miguel García* (1929), era notoria. Salvador, como casi todos los de su generación, verían en él no solo al gran crítico sino al suscitador y divulgador de la nueva literatura ecuatoriana. Carrión devendrá confesor, así como será uno de los lectores más agudos –arriesgando en su hora y momento (lo hizo por Palacio, luego por los autores de *Los que se van* y Jorge Icaza)– de la vanguardia ecuatoriana.

Salvador mantendrá los lazos con Carrión durante un buen trecho de su vida. En una carta dirigida al crítico, que por entonces cumplía funciones diplomáticas en México, a más de ratificarle su afecto, le comenta lo que significa la ausencia de quien considera referente clave: «Sus consejos, sus enseñanzas, su cultura nos hará mucha falta. Tanta, que creo que su personalidad es insustituible».⁴⁶ Los juicios y análisis que Carrión le dedicará a la obra

46. Esta carta del 11 de febrero de 1933 reposa en los archivos del Centro Cultural Benjamín Carrión del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. Agradezco a Luis Rivadeneira y César Chávez su cordial colaboración.

narrativa, en particular a la de vanguardia, de Salvador, a más de ser justos, resultan iluminadores y anticipadores.⁴⁷

Mientras tanto, entre 1936 y 1939 se desarrollará la Guerra Civil Española que confrontará a los republicanos contra los fascistas comandados por Francisco Franco; hecho que desató oleadas de solidaridad, de las que los intelectuales y creadores del Ecuador no estuvieron exentos, prueba de esto, entre otras, es el volumen *Nuestra España: homenaje de los poetas y artistas ecuatorianos*, publicado en Quito en 1938 por la Editorial Atahualpa, con prólogo de Benjamín Carrión.

En otra carta, fechada el 31 de enero de 1939, Salvador no duda en declarar a Carrión como su «guía espiritual»; incluso le insiste en un reconocimiento que se torna testimonio de una admiración que comparten algunos de sus contemporáneos, y que revela el peso y dimensión que para entonces ya tenía un crítico cuyas bondades siempre fueron proverbiales, a tal grado que en ciertas ocasiones esa generosidad obnubiló sus juicios. Las expresiones de Salvador no dejan de ser el eco de una soledad propia de quien habitaba los márgenes:

Casi no tengo que decirle que es inmenso el vacío que ha dejado usted con su ausencia. Cuando está usted lejos, todos nosotros, especialmente aquellos que tenemos por su personalidad y su obra una sincera admiración y un respetuoso cariño, todos sentimos que nos hace falta nuestro director espiritual, nuestro mejor guía y maestro. No hay en el Ecuador otro nombre que pueda reemplazar al suyo, y su ausencia resta emoción espiritual y jerarquía intelectual a la ciudad de Quito.⁴⁸

En 1938, y sin sueldo, ejerce las extrañas labores de «censor» del Teatro Sucre. Pero en la carta que le dirige a Carrión, en 1939, Salvador le confía, desalentado, lo que sucede en el medio, carente de todo estímulo, y de su «forzoso silencio», dado que a pesar de tener algunos manuscritos listos no puede ni tiene quién se los publique. Es curioso cómo a través de su testimonio podemos inferir lo que sucedía para entonces en una ciudad como la capital respecto al movimiento editorial; de otro lado, el siguiente fragmento nos pone ante el hecho fehaciente de que Salvador era, como sostenía

47. Cfr. Benjamín Carrión, «El hombre Humberto Salvador», *El nuevo relato ecuatoriano*, en *Obras*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981 [1951], pp. 465-476.

48. Carta del 31 de enero de 1939, archivo del Centro Cultural Benjamín Carrión.

Benjamín Carrión, un «escritor que escribe»; pues su «producción» no cesaba, a pesar de esa anemia de estímulos y de no superar una realidad que décadas después describiría con desaliento, y que a no dudarlo no ha variado mucho:⁴⁹

Y aun corriendo el peligro de cansarle, le diré algo acerca de mi producción literaria, ya que usted ha tenido siempre la bondad de interesarse por ella. La suerte ha sido mala conmigo, literariamente.

Desde el año de 1935 –diciembre– no he podido publicar un libro, no por falta de producción, sino por dificultades de edición. Mientras otros escritores de valor –Pareja, Aguilera, Icaza– han publicado un libro, yo he tenido que permanecer en forzoso silencio, lo cual, naturalmente, me apena mucho. Ojalá en este año mejoren las circunstancias. Actualmente la editorial «Zig Zag» hace la cuarta edición de mi libro *Esquema sexual*. He firmado el respectivo contrato, por diez mil ejemplares. Parece que la obra tendrá mucho mercado.

Ya para entonces, el mercado era un determinante, otra rémora contra la que tuvieron que enfrentarse los vanguardistas; a más de limitado, de por medio estaba el que sus obras establecían códigos, temas, estilos, recursos, que no eran fáciles de sintonizar para el «gran público», acostumbrado (las cosas no han cambiado con el nuevo milenio) a lo bonito y plano. A esto, había que sumar los altos índices de analfabetismo que restringían el espectro de lectores. Más adelante, le comparte sobre dos novelas en las que ha trabajado: la primera, *Universidad Central*, que según podemos colegir fue concluida antes que *Noviembre*, y que terminaría apareciendo bajo el sello de Zig-Zag en 1940 en Santiago de Chile; *Noviembre* se publicó en Quito y llegó a tener muy buena acogida del público (a esto contribuyó la «mala pasada» que le hicieron sus amigos de oficio), como el mismo autor gustaba recordarlo. Sobre la primera, le anota: «Procedí a corregir de nuevo *Universidad Central*. Quité todas las escenas agudas que contenían los originales primitivos. La obra está totalmente trasformada».

49. En las respuestas que da al cuestionario de León Vieira, expresa Salvador: «La posición del escritor en el Ecuador es muy dura. Está llena de trabajo, agotamiento, gastos, enemigos, mucho esfuerzo y gran sentido de sacrificio. El escritor no tiene ganancia. Le cuesta el pan de los suyos. Se lo ha hecho solamente por amor. Nuestro pueblo no lee; lo mismo sucede en las naciones latinoamericanas». L. Vieira, *Doce escritores ecuatorianos contemporáneos y una glosa*, p. 154.

Nunca dejó de corregir; lo mismo hará con algunos cuentos que entre una y otra edición sufrieron severos cambios, así se evidencia en otra carta dirigida a Pedro Jorge Vera, fechada en Quito el 29 de julio de 1940:

Para la antología que preparas, te mando mi cuento «Sandwich» que lo he publicado en *El Día*, notablemente modificado. Si tú quieres, te mandaré también «La Navaja» y «El auto loco». Por lo menos uno de ellos que también se publicará en estos días, con importantes correcciones. Ojalá llegaran a tiempo para ser incluidos en la *Antología*.⁵⁰

En otro párrafo le comenta a Carrión de *Noviembre*, novela que abre el tema del dictador y que amplía una de las vetas de las que se alimentará la narrativa latinoamericana, incluida la del *boom* de los 60, a lo largo del siglo XX con la novela política. *Noviembre* se lanza mucho antes que Asturias presentara *El Señor Presidente* (1946). Además, lo que nos interesa destacar de este pasaje es cómo Salvador reflexiona respecto a su texto, al que no deja de concebir como una ficción que recrea, desde la noción del gran mural, unos eventos que se convierten, además, en un retrato que sin duda no se parece ni se compadece con el que la historia oficial nos ha dado, cumpliéndose lo que Juan Goytisolo sostiene: «El novelista como es obvio, puede permitirse una serie de libertades con lo pasado que serán impensables en el caso del historiador». ⁵¹ Esas «libertades» con un pasado que no es remoto sino *cuasi* inmediato (Salvador es el cronista indignado contra una dictadura tan estúpida como todas las que asolaron y asolarán durante el siglo XX a América Latina), por «impensables», son las que en la novela tienen rienda suelta y le otorgan tal condición que obliga a releerla desde un presente que nos permite y remite a problematizar algunos conceptos como aquello de novela histórica y política:

También está terminada ya la novela *Noviembre*, que ha salido voluminosa. Recordará usted que el argumento de esta obra se refiere a los hechos que sucedieron durante la dictadura de Páez, de ingrata recordación. No se trata, naturalmente, de un panfleto político, de un ataque personal, o de un relato de clave, sino de una novela que refleja el estado moral, económico, social y político del Ecuador en esa época. La editorial «Zig Zag» se

50. Pedro Jorge Vera, *Los amigos y los años...*, p. 216.

51. Juan Goytisolo, «*Terra Nostra*», en *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 236.

interesa por esta obra, pero no sé si llegue a firmar un contrato para la publicación. Si no hay acuerdo con «Zig-Zag», la publicaré seguramente en Quito, tal vez en este año.

En esta reveladora carta, Salvador termina delatándole a Carrión aquello que es propio en este tipo de creadores «extraños» y legítimos: no rendirse jamás, pese a la hostilidad del medio y a esa condición de marginalidad que le permitía nadar a contra corriente: «En este año escribiré un nuevo libro, que está comenzado ya. Eso es todo, pero ya ve usted que me encuentro con dos libros inéditos, lo cual es un problema difícil de resolver. ¡Cuánta falta nos hace en el Ecuador una buena Editorial!».

En 1941 tropas peruanas invaden el Oriente y las provincias del sur del país, forzando un año después la firma del mal llamado «Protocolo de Amistad y Límites» firmado en Río de Janeiro con la anuencia del gobierno dictatorial de Alberto Arroyo del Río, a quien, el 28 de Mayo de 1944, una sublevación popular denominada «La Gloriosa» lo echó del poder. Este levantamiento, más allá de acabar con la dictadura de uno de los representantes de la plutocracia costeña, a su vez es como el cierre de toda esa etapa agitacional en la que habita la vanguardia, y de la que Salvador es, a pesar de sus timideces confesadas y de sus mal entendidos «temores», actor central. Sobre este momento, el historiador Ayala Mora apunta:

El proceso del 28 de Mayo fue una de las más vigorosas explosiones populares de la historia, un movimiento con raíces hondas, expresión de una corriente que unía a las regiones y posturas políticas tradicionalmente enfrentadas, con un sentido antioligárquico y democrático. «Ustedes no me pueden dar —decía Velasco— una revolución en el mundo que haya sido tan original como ésta en la cual se han dado la mano el fraile con el comunista». Pero el proceso no se dio bajo condiciones ni internas ni internacionales que hubieran configurado la revolución de la que tanto se habló. Sin embargo, pudo ser un significativo salto de auténtica democratización y reforma progresista. No lo fue por las inclinaciones y compromisos de su máxima figura y por la debilidad real de la izquierda.⁵²

Una de las pocas conquistas, después de la traición de la que fuera víctima el movimiento por parte de Velasco, fue la fundación de la Casa de la

52. E. Ayala Mora, *Nuestra patria. Historia nacional*, «La república», p. 234.

Cultura Ecuatoriana, a partir de una iniciativa de Benjamín Carrión, que resume sus tesis respecto a la cultura y sus poderes para mantener en pie el tropo de la nación;⁵³ esta iniciativa contó con la ayuda de Alfredo Vera, para entonces Ministro de Educación. Por esas fechas, Salvador todavía reside en Quito y ha nacido su hijo, Leonardo Salvador Bustamante.

En esos años convulsos colabora con cuentos y artículos en *Línea, revista gráfica nacional*, editada en Quito. En *Anales* de la Universidad Central da a conocer el texto de su conferencia «Panorama del relato en Chile», dictada el 5 de febrero de 1943 en la inauguración del Instituto Ecuatoriano-Chileno de Cultura. También participa de la revista *Filosofía y Letras*, «órgano de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación», y en *Mástil*, órgano de la «AEUA» (Asociación de Estudiantes Universitarios del Azuay) editada en Cuenca. Para entonces ha publicado tres novelas que marcan, dentro de ese juego de permanentes metamorfosis, la búsqueda de poéticas distintas: *La novela interrumpida* (1942), *Prometeo* (1943) y *Universidad Central* (1944). A la vez entra a formar parte de la institución que Carrión ha creado y a la que, durante los primeros trece años, le dará un impulso y trascendencia que lamentablemente, es dialéctico, nunca más volverá a tener.⁵⁴ En este período, desde 1941, Carrión publica sus *Cartas al Ecuador*, en las que insistiría en su tesis de «la pequeña gran nación»;⁵⁵ planteamientos que posteriormente, dentro del devenir y equívocos inevitables, serían sometidos a cuestionamientos que hoy, incluso esos cuestionamientos, demandan nuevas lecturas.⁵⁶ En 1945

53. Fernando Tinajero observa que «La fundación de la Casa de la Cultura permitió que la violencia verbal de la literatura del realismo se contrabalanceara con la violencia conceptual de la cultura elitaria y erudita: aquella expresaba la violencia real ejercida por las clases dominantes sobre los explotados del campo y la ciudad; ésta, la violencia de un pensamiento que pretendía ajustar la realidad a sus previsiones». F. Tinajero, «Una cultura de la violencia (1925-1960)...», pp. 65-66.

54. Al respecto, cfr. *Trece años de cultura nacional. Informe del presidente de la institución. Agosto 1944-agosto, 1957*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.

55. Este aspecto lo examino en «Benjamín Carrión: Las otras noticias secretas de América (Aproximación a los volúmenes II y III de su correspondencia)», *Re/incidencias*, Quito, 3, (Centro Cultural Benjamín Carrión), 2005. Para el gran suscitador: «En 1941 no fue derrotado el Ecuador, ni su pueblo ni su Ejército. La derrota inmerecida es obra exclusiva de los 'sabios en fronteras', la misma gente de la 'reconquista', las cartas a Trinité, la venta de la Bandera. El país sufrió, de rechazo, el golpe brutal de una derrota inmerecida». B. Carrión, *Trece años de cultura. Informe...*, p. 51.

56. Cfr. Alejandro Moreano, «Benjamín Carrión: las paradojas del Ecuador», en *Antología esencial -Ecuador Siglo XX-*. El ensayo, Raúl Vallejo, comp., Quito, Eskeletra, 2004,

Carrión saca adelante la revista *Letras del Ecuador*, que durante diez años editará 120 números; espacio en el que Salvador, sobre todo, ejercerá la reseña y crítica literaria. Sus colaboraciones serán numerosas, dándonos un registro del oficio diario del lector.

Con el sello de la Casa de la Cultura publicará, en 1946, su novela *La fuente clara*, que lo meterá en otra tesitura narrativa, la del psicologismo.⁵⁷ Antes de dejar Quito, en 1949, publica la *Antología de la moderna poesía ecuatoriana*, en dos tomos. El primero prologado por Alfredo Pareja Diezcanseco y el segundo por Benjamín Carrión. En el primero están los poetas del modernismo: E. Noboa Caamaño, A. Borja, H. Fierro y M. Á. Silva; en el segundo constan los poetas de la ruptura: J. Carrera Andrade, G. Escudero y M. Á. León. Llama la atención que en esta selección, a no dudarlo la primera de la vanguardia ecuatoriana, un nombre fundamental, sobre el que Salvador conocía de su trayectoria, es omitido: Hugo Mayo. ¿Qué sucedió? ¿Es que realmente aquello de que «en Guayaquil está suelto un loco» incidió de tal manera para que Salvador no considerara los textos de Mayo? No lo sabremos nunca, aunque siempre será interesante tentar ciertas elucubraciones.

A comienzos de la década de 1950, Salvador contrae matrimonio con la maestra Violeta Vallejo Arrieta, con quien «formó un hogar dichoso, pleno de comprensión, de respeto y amor, y tuvo en su compañera, también una mujer de gran ilustración y de ejemplares virtudes, un ser estimulador de su talento y una colaboradora permanente en su rico hacer intelectual».⁵⁸

Ya instalado en Guayaquil publica artículos sobre psicología, arte y literatura en *Verdad, semanario de la vida ecuatoriana*, y se dedica a lo que

pp. 401-421; Fernando Tinajero, «La teoría de la nación pequeña», en *Aproximaciones y distancias*, Quito, Planeta, 1986, pp. 137-154.

57. A este texto César Ricardo Descalzi le dedicará el artículo: «La fuente clara. Novela de Humberto Salvador», en *Letras del Ecuador*, No. 14, Quito, junio-julio, 1946, p. 20, en el que señala: «No hay duda que *La fuente clara* marca ya una nueva etapa en la novelística de Salvador». Por su parte, Augusto Arias, destaca que en esta novela «hay la prestancia social, el paramento, la elegancia, el dinero, la vacía superioridad, al lado de inferioridades que residen en la pobreza y que van determinando en sus personajes melancolía o pesimismo, mientras se asiste a la desigualdad social o a los ángulos de esperanza que suelen abrir otros acicates al lado de la soledad constelada de la fuente clara...». A. Arias, *Panorama de la literatura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1971, p. 343.

58. «Duelo en las Letras», nota por el fallecimiento de Humberto Salvador, en *El Universo*, Guayaquil, martes 19 de enero, 1982. Segunda Sección.

siempre hizo: la enseñanza en colegios como el Rita Lecumberri, del que llegará a ser su rector, y *ad honorem* dicta cátedra de psicología en la Universidad de Guayaquil. Son años difíciles en los que anuncia la publicación de una novela voluminosa que debió salir bajo el sello de la Casa de la Cultura a finales de 1940: *La ráfaga de angustia*, cuyos avances Carrión conoció, así lo reporta en su *Nuevo relato ecuatoriano*:

[...] expresión ya definitiva del novelista maduro que ha ensayado todos los caminos del relato, para anclar en una forma y una significación que sea la esencia, el resumen, la decantación de su poder, de su sensibilidad, de su facultad analítica, servida por sus conocimientos de psicología profunda. Esa novela que se anuncia, entrará ya dentro del signo de las novelas-río o las novelas-suma. Correrá a lo largo de más de mil páginas lentamente elaboradas.⁵⁹

En una carta dirigida a Benjamín Carrión, desde Guayaquil (27 de agosto de 1952),⁶⁰ le da cuenta de cómo la edición de *La ráfaga de angustia* quedó trunca, lo que incluso le significó ganarse un lío, típica confusión por la entrega de unas resmas de papel, con los burócratas de la institución: «Antes de abandonar la capital, llegué a un acuerdo con el Regente de la Imprenta del Ministerio de Gobierno, para la edición de mi libro [...]».

Esta novela saldría muchos años después, editada por la Universidad de Guayaquil, en 1971. Cuando le comentaron las deudas con la narrativa de Joyce (Carrión siempre sospechó que las filiaciones venían por el lado de Proust), Salvador da una explicación bastante contradictoria: «*Ráfaga de angustia*, no es un seguimiento a Joyce. Otros escribieron también obras voluminosas. Fue tan maestro como Dante, Cervantes. Cuando escribí *Ráfaga de angustia*, hace más de 20 años, no había leído todavía a Joyce».⁶¹ El testimonio del poeta Adoum pone en interdicto esta «aclaración» innecesaria por parte de Salvador, quien en Guayaquil se vinculará al Núcleo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, laborando en la imprenta y luego dirigiendo la revista *La Semana*, en la que publicará y reeditará algunos ensayos y artículos sobre autores que nunca dejaron de interesarle como Balzac, y en la que dará a conocer nuevas versiones de algunos de sus cuentos. Respirando las

59. B. Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, p. 474.

60. Carta que reposa en los archivos del Centro Cultural Benjamín Carrión de Quito.

61. L. Viera, *Doce escritores ecuatorianos contemporáneos...*, p. 157.

brisas del manso Guayas, publicará tres novelas y dos cuentarios, cuyos títulos (excepción del primero y del último) resultan no solo extraños sino reveladores de una poética que no es ni eco de la que mostró en los años 30: *Siluetas de una dama* (1964), *La elegía del recuerdo* (1966), *Viaje a lo desconocido* (1967), *La lírica resurrección* (1967), *La extraña fascinación* (1970) y *Sacrificio* (1978). Títulos que aparecen con el auspicio de la Universidad de Guayaquil y el Núcleo del Guayas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Años duros, de estrecheces económicas que trata de superar con las horas que dedica a la consulta psicoanalítica. Se cuenta que atendía a sus pacientes, gentes llegadas de todos los rincones del país e incluso del extranjero, en una pequeña oficina que le facilitaron en el Núcleo del Guayas de la Casa de la Cultura. Ahí laboró hasta que un día decidió retirarse a sus cuarteles de invierno, pues los años y el ejercicio intelectual sin tregua terminaron por minar su salud.

Raúl Andrade cierra su «Claraboya» de homenaje, haciendo una anotación que se torna bastante interesante, pues sucede que si cierta crítica encasilló a Salvador en «el realismo socialista» o en «el psicologismo» y otras «escuelas», lo cierto es que ese desacuerdo refleja que, como en Neruda, en nuestro novelista esa multiplicidad de poéticas desdice aquello que en su momento se anotaba como su mayor demérito: su tendencia a repetirse. Andrade, tan lúcido y sutil, incluso para poner el puñetazo en la llaga, lo sabía:

La cantonización de la república literaria no le concedió ubicación; nacido en Guayaquil, según decía, en Quito se formó, quiteños fueron sus orígenes de familia y una de sus obras postreras llevó el título de *En la ciudad he perdido una novela...* quizás la mejor de las suyas. Quiso la suerte irónica que ocurriera al revés, puesto que la ciudad fue la que perdió a su novelista. Así se ha extinguido en voluntaria lejanía y opaca soledad, en un ascético desestimiento que la muerte se ha encargado de redimir. ☉

Fecha de recepción: 6 febrero 2009
Fecha de aceptación: 10 marzo 2009

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

WILFRIDO H. CORRAL

Sacramento State University

RESUMEN

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

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

SUMMARY

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

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

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

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

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

«NORMALIZAR» EL CORPUS

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

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

LA LÍRICA RESURRECCIÓN (RELATOS) (1967)³

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LOS RELATOS DEL ARTISTA: PRIMERAS INVENCIONES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10. *Ibíd.*, p. 537.

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

12. *Ibíd.*, p. 121.

13. *Ibíd.*, p. 33.

14. *Ibíd.*, pp. 34-36.

15. *Ibíd.*, pp. 37-38.

16. *Ibíd.*, pp. 38-39.

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

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

17. *Ibíd.*, p. 46.

18. *Ibíd.*, p. 43.

19. *Ibíd.*, pp. 44-47.

20. *Ibíd.*, p. 46.

21. *Ibíd.*, p. 52.

22. *Ibíd.*, p. 53.

23. *Ibíd.*, p. 52.

24. «Gloria», *Ajedrez*, p. 59.

25. *Ibíd.*, p. 62.

26. *Ibíd.*, p. 65.

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

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

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

27. *Ibíd.*

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

29. *Ibíd.*, p. 74.

30. *Ibíd.*

31. *Ibíd.*, p. 26.

32. *Ibíd.*, p. 80.

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

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

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

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

34. *Ibid.*, p. 170.

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

36. *Ibid.*, p. 219.

37. *Ibid.*, p. 221.

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

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

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

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

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

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

41. «Muñecos», *Ajedrez*, p. 289.

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

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

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

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

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

DÉCADAS DESPUÉS DEL ARTISTA ...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

49. *Ibid.*, p. 55.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

64. *Ibid.*, p. 114.

65. *Ibid.*, p. 118.

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

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

CONCLUSIONES

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

66. *Ibid.*, p. 124.

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

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

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

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

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

Fecha de recepción: 02 abril 2009

Fecha de aceptación: 15 mayo 2009

Obras citadas

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

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

En la ciudad he perdido una novela: la pérdida y el hallazgo

RAFAELA SALMIERI

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

RESUMEN

La autora reflexiona, a partir de esta novela de Humberto Salvador, sobre la razón de ser del texto novelesco. Resalta la intención del ecuatoriano de presentar una novela que busca integrar distintos discursos sociales; ensamblados como al azar, cuestionan diversas definiciones canónicas, tanto en lo literario como en lo social. Salvador prioriza en ellas el mostrar «cómo» se escribe una novela, y no el acabarla o dar por cerrado el producto. Concebido así, el texto novelesco se vuelve infinito, al igual que sus posibles lecturas: cada una produce una novela diferente, que jamás resulta definitiva. PALABRAS CLAVE: Literatura ecuatoriana, Humberto Salvador, vanguardia, proceso de escritura.

SUMMARY

The author reflects on the very reason of being of the novel, using the narrative work by Humberto Salvador as an example. Salmieri highlights the Ecuadorian's intent to present a story that integrates distinctive social discourses, put together almost at random, which question different literary as well as social canonical definitions. Salvador prioritizes showing «how» a novel is written and not how it is finished or completed. Thus conceived, the novel becomes open-ended, as do its possible readings: each reader produces a different text, which is never the «definitive» one.

KEY WORDS: Ecuadorian Literature, Humberto Salvador, vanguards, writing process.

El arte de la novela no comienza hasta que el novelista piensa en su historia como una materia que debe ser mostrada, de manera que así exhibida se cuente a sí misma.
Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*

SI TUVIÉRAMOS QUE atenernos a la definición general de la palabra *novela* y entenderla así como la narración de una historia ficticia, el texto más atrevido del ecuatoriano Humberto Salvador, *En la ciudad he perdido una novela* (1929),¹ no cabe dentro de esta definición; no entra en ese marcado encasillamiento en el sentido de que, entendido simplemente como narración de una historia ficticia cualquiera, no encuentra un espacio apropiado en el cual abrirse un posible camino.

El término novela proviene de la lengua italiana: *novella*, significa noticia o nueva. La *novella* adquiere así el significado de cuento, el cual tiene la tarea de informar a sus lectores sobre eventos que pueden ser reales o imaginarios. Si el lector debe valerse únicamente de esa interpretación –debido al hecho de que es imposible buscar una definición precisa del género a causa de su carácter abierto y de su extrema movilidad–,² la novela tradicional ha sido y sigue siendo aún percibida como una narración de una determinada historia en la cual predomina la acción, un conjunto de eventos ordenados en un orden temporal, término que corresponde a lo que Aristóteles llamaba fábula. Según este principio, la tarea de toda novela sería pues, la de contar una historia; este es «el aspecto fundamental sin el cual no podría existir»,³ subraya E. M. Forster; sin este denominador común, parece que este género no puede tener otro fin y, en consecuencia, no servir para nada.

-
1. Humberto Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, Quito, Talleres Tipográficos Nacionales, 1930. Las citas corresponden a la segunda edición preparada por María del Carmen Fernández para la Colección Antares, vol. 93, Quito, Libresa, 1993.
 2. Considero importante subrayar que múltiples críticos y teóricos de la novela han dado, desde siglos diferentes, definiciones de este género, y cada una de ellas se basaba en la concepción que se tenía del género en su determinada época. La novela no tiene una estructura fija o claramente delimitable.
 3. E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, trad. de Guillermo Lorenzo, Madrid, Debate, 1990, p. 31.

Parece, pues, que su fin es exclusivamente el de divertir, aburrir o dejar indiferente al lector por medio de la propuesta de un determinado cuento; es decir, con una serie de sucesos encadenados en el tiempo que tengan un principio, un nudo y un desenlace. La tarea del novelista consiste en organizar así la materia prima de su supuesta invención para darle sucesivamente una forma artística y transferirla mecánicamente al papel. Afortunadamente, en cada regla existen excepciones que nos incitan y nos invitan a ampliar nuestros horizontes, a profundizar nuestros conocimientos y, en consecuencia, nos ayudan a ver dentro de este género narrativo algo más que una simple narración. Para Bajtín, por ejemplo, es imposible encontrar una definición totalizadora, debido a que «[...] La novela es el único género en proceso de formación, todavía no cristalizado [...], su estructura dista mucho de ser consolidada y aún no podemos prever todas sus posibilidades [...] solo determinados modelos de novela son históricamente duraderos, pero no el canon del género como tal».⁴

El texto del escritor ecuatoriano Humberto Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, es un buen ejemplo de la flexibilidad no-canónica puesta de relieve por Bajtín. Esta obra es uno de esos múltiples textos que no se distinguen por los aspectos arriba mencionados, es decir, por el hecho de contar una historia, o por el de otorgar a sus lectores un determinado conocimiento, o por sugerir soluciones; por el contrario, es solo una novela cuyo arte se basa en la simple comunicación e intercambio de ideas, de instintos, de pensamientos, y no en el mero conocimiento.

Su autor no está preocupado en explicar su funcionamiento, sino que se empeña en recoger el tejido verbal que la compone, elaborando así un discurso poético que integra todos los demás discursos sociales. Se trata de una novela que reflexiona sobre su ser de novela. Su particularidad consiste en la extrema habilidad de ir haciéndose, mostrando al lector el andamiaje del texto, el revés de su textura, el forro, desnudando su esqueleto y mostrando aquella fase oculta en la que los personajes, en la mente del autor, se mueven confusamente, y las situaciones permanecen en la penumbra sin poder definirse del todo.

4. Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 440-450.

El personaje principal de la novela, es decir, el aspirante a novelista, es el que quiere escribir una novela: «[...] Escribirla lentamente, despedazando a las palabras para encadenarlas en frases».⁵ Esta cita destaca la hiperconsciencia de su peregrinaje en el mundo complicado y establecido de lo literario, el cual tiene la obligación de responder a causas lógicas y ordenadas; sin embargo, no le importa el hecho de respetar normas para complacer a ese mundo, y no se preocupa de mostrar al lector su posible derrota, su imposibilidad de traducir en palabras todo lo que deambula en su cerebro; por este motivo decide transmitir el todo al texto.

Desdichadamente, percibe que la novela que quisiera que salga de sus entrañas, de su vivencia de cada día, de su propia tragedia, no tiene la posibilidad de asumir el valor auténtico de una creación, se vuelve así efímera, y no tiene la capacidad de alcanzar el tan anhelado arte: «[...] Cuando la obra es hecha con jirones de entrañas, con retazos palpitantes de propia tragedia, la burla es más sangrienta».⁶ Carlos, uno de los personajes de la novela en formación, enfatiza los pensamientos del autor en estas palabras:

El verdadero artista nada produce, porque comprende la pequeñez del libro, ante el arte subjetivamente creado. Vivimos poemas maravillosos, que cuando se quiere escribirlos se derrumban.⁷

Este texto es un ejemplo de la aventura de la escritura, en la cual el autor trata de huir de las formas que él considera viejas y gastadas de hacer novelas. Es así que propone entretener al lector con esta especie de juego de ensamblaje de piezas sueltas, en el cual empiezan a tomar cuerpo los valores antinómicos de ser-parecer, realidad-ilusión, verdad-ficción, valores ambiguos que pueden o no conducir a un conjunto armónico.

Además de entretener al lector, este texto lo convierte en hacedor y protagonista. Sería en pocas palabras, el mismo concepto que proclamaba Roberto Arlt de que el arte debe ser un «*cross* a la mandíbula», es decir, provocar al hombre desde lo sensorial y lo racional para poder entablar así una diferente relación.

5. H. Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, p. 89.

6. *Ibíd.*, p. 125.

7. *Ibíd.*

Novela sin una dimensión precisa, con una estrategia sin divisiones en capítulos, sin trama, sin argumento, sin final, «sin importancia» así como lo pone de relieve su mismo autor- narrador: «Una novela sin importancia: que en ella cada letra sea un naípe, para uniéndolas jugar la partida estéril en la que nada se apuesta».⁸

Texto dividido en pequeños párrafos, los cuales se proponen una búsqueda: la búsqueda de una novela en la novela. A esta búsqueda, se añade la de una mujer, de un amor ideal, al cual el autor concede un tratamiento muy especial. Victoria será la protagonista y musa de su peregrinaje: «La emoción novelesca es forzoso encontrarla en Victoria [...] La novela perfecta sería la que sin personaje ni argumento, presentara a Victoria desnuda en su maravilloso ritmo».⁹

Esta imagen simbólica de la desnudez de Victoria es directamente comparable a la imagen de desnudez de su texto, a su apertura, en el sentido de que estamos delante de una obra desnuda; esto es, privada de cualquier retórica tradicional, de todas las normas convencionales preestablecidas, una obra simbólicamente libre que se deja guiar solo por el flujo de las palabras, de las ideas, y que se plantea como estímulo para una libre interpretación orientada en sus rasgos esenciales. Pero, ¿es posible lo que plantea Salvador en su texto? ¿No sería muy abstracto este concepto? ¿Qué es la novela sino una entidad abstracta? La búsqueda de la novela y la del personaje Victoria se transforman así en una pequeña esperanza del texto perfecto que se abre hacia el lector y el narrador desde la primera página, y que se cierra desafortunadamente con una ilusión perdida de ambos protagonistas. Mas, ¿existe una novela perfecta que se identifique con el puro arte? Desafortunadamente, la desilusión llega para ambos al terminar el texto. En efecto, de un lado el aspirante a escritor no consigue encontrar la construcción de una trama aun si lo intenta desesperadamente: «[...] La busco desesperado; quiero aprisionarla en mi red de novelista. Imposible. En mil átomos de armonía se ha perdido... Mi novela, mi última ilusión, se derrumba».¹⁰

Del otro, el lector, al llegar a la última página queda decepcionado al darse cuenta de que la obra se cierra sin haber aún tenido la posibilidad

8. *Ibíd.*, p. 89.

9. *Ibíd.*, p. 220.

10. *Ibíd.*, p. 244.

de crearse. Sin embargo, considero importante señalar que esta última ilusión de ambos protagonistas no es del todo perdida: tiene el poder de reabrirse en una nueva esperanza, que es la de todo proceso creativo; es decir, la esperanza y la propuesta de poder alcanzar algún día el indefinido y tan anhelado arte; en este caso, el arte de la escritura: «[...] Encontraré a Victoria algún día. Acaso ese día maravilloso, que será el amanecer de mi arte no está lejano».¹¹ Esta cita encierra el significado básico de dicha obra. La novela perdida será, pues, la que permitirá la existencia y el desenvolvimiento de otra novela universal y única, es decir: la literatura. La escritura, el peregrinaje del autor en busca de la novela perdida, son los puntos esenciales de una misma actitud estética, la cual convierte todos los posibles argumentos en un mismo tema, el tema de la literatura. La literatura es el centro temático y referencial de esta obra.

Desde aquí, el mensaje de Humberto Salvador parece ser el siguiente: este texto y, por consiguiente toda literatura, no está escrito para que a través de él se pueda comprender el mundo, sino para tratar de encontrar el origen de la perplejidad que provoca al lector. El aspirante a novelista asume una actitud rebelde frente a la literatura tradicional y las normas estéticas y sociales, y se divierte y divierte a su público inventándoles apodos que dejan perplejo al lector pasivo, como por ejemplo el de «señorita» literatura. El narrador rechaza la seriedad de la literatura, considerándola muy irreal y poco preparada para ocuparse y enfrentar los problemas de la realidad cotidiana:

Pero al gran público, como a las mujeres, le gusta que le engañen. Se siente traicionado en su sensibilidad de buen burgués, cuando le hablen de verdad. Nunca aplaudiría a un prestidigitador que le revelara el secreto de sus trucos. Por eso, él se ha entusiasmado siempre con los amorios dulces que solo para él reservó la señorita «Literatura», y con los coquetos que para él inventaron sus doncellas «las nueve musas», picarescas y sentimentales como chullas quiteñas.¹²

Humberto Salvador se considera a sí mismo un mal prestidigitador, en el sentido de que es hiperconsciente del hecho de querer mostrar al lector los mecanismos y trucos de lo que él considera esencial para alcanzar

11. *Ibíd.*

12. *Ibíd.*, p. 146.

la creación de un texto literario: «[...] Esta novela es un truco. Lo que voy a escribir ha sucedido solo en mi cabeza [...] El novelista es un obrero que se entretiene en hacer soldados de plomo o coches de lata, más o menos ingeniosos, para que jueguen con ellos las personas mayores».¹³

Sin embargo, aun en su rebeldía, el autor se muestra consciente de la necesidad de tener que inventar para complacer al público lector de la imposibilidad de imitar lo real en literatura:

Si yo pudiera inventar como debe hacerlo un novelista! Pero no quiero hacerlo y si quisiera, no lo podría. Me ilusiona el deseo de escribir un libro de lo que es, no de lo que puede ser. Pero lo que es no interesa a nadie. Ni siquiera a mí mismo.¹⁴

En la ciudad he perdido una novela es una obra por medio de la cual su autor no se aferra al hilo de una historia. Así, todo afán interpretativo que quisiera apresar este texto a partir de una historia, de un tema central, queda anulado *a priori*, ya que Humberto Salvador está interesado en su camino y no en la llegada. En este punto, la pregunta sería: ¿Qué es esta novela, si no cuenta una historia? Toda novela está constituida por un conjunto de fuerzas dinámicas y de materiales que no existen en estado puro, que se convierten en solidarios y actúan los unos sobre los otros: una novela no es tan solo un tema, o una historia más o menos bien organizada, o una sucesión de episodios cronológicamente encadenados sino, como lo afirma Jorge Luis Borges: «[...] un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades, [...] un orbe autónomo de corroboraciones, de presagios»,¹⁵ un universo distinto del mundo real en que vivimos y cuyo sentido es preciso buscar a través de las formas que lo constituyen.

Este presagio del cual nos habla Borges es el compañero de viaje que asistirá a nuestro autor en su vagabundear por las calles de Quito en busca de algo extraordinario, que pudiera ser núcleo de una novela. ¿En qué consiste ese algo extraordinario? ¿Qué es lo que el autor quiere encontrar? ¿Existe un algo extraordinario que haga de eje de una novela? Desafortunadamente, ese algo extraordinario que anhela el escritor no

13. *Ibíd.*

14. *Ibíd.*, p. 114.

15. Jorge Luis Borges, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1966, pp. 90-91.

existe, los acontecimientos de cada día resultan muy banales para poder dar vida y alcanzar lo artístico:

En vano me torturé desfigurando intencionalmente la realidad, para encontrar en su vida algo extraordinario, que pudiera ser núcleo de una novela. Alguna trama complicada [...] de la cual se pudiera forjar el argumento interesante, esqueleto de un folletín, igual a esos novelones saturados de acción [...] Pero nada [...].¹⁶

Lo extraordinario no resulta ser el tema, el argumento, la narración, sino su proceso creativo. La novela reivindica la necesidad de ser ante todo escritura, conexión del lenguaje con todos los niveles, no de la realidad, sino de lo real. En esta búsqueda el autor nos introduce a sus personajes ficticios del mundo novelado que se propone crear, y nos demuestra su habilidad para tomarlos de la mano y hacer que ellos contribuyan y colaboren también en su proyecto hiperconsciente de exploración literaria:

Cuento con un factor que puede salvarme: la colaboración de mis personajes. Ellos actuarán y vivirán por sí mismos en un humilde tinglado, porque tienen derecho a alterar como gusten el proyecto de argumento que les presente, o a desecharlo si no les agrada.¹⁷

Estos personajes pirandellanos forman parte de la obra del autor, obra inacabada, y que ellos tienen la necesidad de vivir por la fuerza de aquella vida que el autor les ha creado. El autor se sirve de los personajes, deshumanizándolos para comunicar al lector sus pensamientos. Estos pensamientos, estas ideas, estas intensidades, serán los que se presentarán continuamente a sus lectores exactamente como en una pieza teatral. Esta pieza se abre con la maravilla y el desconcierto del lector al ver la primera página, que se presenta con el título en negritas *Personajes*; el final se cierra con *Novela* y con la letra mayúscula de la palabra *FIN*, indicios que irónicamente advierten al lector de la conclusión de un texto en que la narración esperada no ha empezado siquiera. Todo esto causa desconcierto al lector, que espera el desenvolvimiento progresivo y sin tropiezos

16. *Ibid.*, p. 113.

17. *Ibid.*, p. 117.

de una trama cualquiera. Aquí no existen trama, ni hechos, ni expectativas, sino un peregrinaje emocional dentro del campo literario.

En la ciudad he perdido una novela es un texto, como su mismo título lo demuestra, expuesto al lector de manera insólita; la obra no se inicia con un argumento, sino con la aparición de una pieza musical, por medio de ésta se abre el camino hacia una propuesta de formación y de búsqueda de un proceso narrativo. Si cualquier lector se propone deambular en el ejercicio de la lectura de una manera pasiva, es decir, como un remedio en contra del aburrimiento, quisiera advertirle de antemano que está delante del texto equivocado. Aventurarse en la lectura de esta novela significa estar dispuesto a enfrentarse al experimentalismo más estricto. Todo aquí, desde su mismo título, es experimental. El lector entra en un círculo en el que lo único cierto es el continuo peregrinaje del autor por la ciudad en busca de su novela; peregrinaje que tiene el poder de atraer al lector como a un imán y que lo aleja de su actitud de simple observador, incitándolo a viajar con su autor.

En este viaje se presenta al autor y al lector una multitud de novelas posibles y ninguna concreta, es como si en cada rincón del libro hubiese siempre espacio para la creación de otro libro diferente, para el nacimiento de hechos que pueden ser analizados, para personajes y situaciones que aparecen y que desaparecen según la voluntad de su autor: «[...] Una novela debe ser como una casa en la que vive mucha gente, para que haya diversidad de caracteres, acción, interés dramático».¹⁸

Parece ser el sentimiento de nostalgia del libro infinito, de una novela laberinto ideal que se funda en el caos y en la contradicción, dentro de la cual todas las posibilidades adquieren un espacio, ya que cada una de ellas es el punto de partida de nuevas bifurcaciones, así como lo enfatiza Borges:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la casi inextricable Ts' ui Pen, opta –simultáneamente– por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela.¹⁹

18. *Ibid.*, p. 117.

19. Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial / Emecé, 1971, pp. 111-112.

Aun si en este sentido del libro infinito todas las posibilidades adquieren un espacio, la novela de Salvador no consigue obtener esa dimensión, no alcanza esa corporeidad, esa textura concreta y ordenada, tan anhelada por un artista. Por lo tanto queda sin escribirse y resulta ser, en palabras de su autor, «una novela perdida en la ciudad, como se pierden todos los días millones de maravillosas novelas, que por ser grandiosas en su pequeñez, nadie puede encontrarlas».²⁰

Creo que para entender el valor, el significado de esta decisión de experimento fallido por parte del autor, hay que reflexionar un poco sobre esta búsqueda verbal. Se trata de una exploración que no tiene un carácter pesimista; aun si su autor se siente a veces impotente frente a su imposibilidad creativa, la suya es más bien una postura existencial, juguetona, irónica, que tiene como fin alcanzar la génesis de las formas o como la llama Octavio Paz, la alquimia de las palabras. Esta obra se transforma así en una especie de puente de encuentros y desencuentros, en una mediación que por medio de la experimentación del artista abre otros horizontes que se ocuparán de las diferentes posibilidades expresivas de la literatura.

La búsqueda obsesiva de esta novela, el hecho de no poder encontrarla, de mostrarla al lector en su continuo devenir, puede referirse al valor y al sentido del arte recreativo de este género, es decir, a la admirable capacidad de la novela de renovarse constantemente, así como lo proclamaba Mijaíl Bajtín. ¿Es capaz, la novela, así como lo puntualizaba este crítico, de renovarse inagotablemente? La novela constituye un proceso de mutación. Este proceso está muy bien puesto de relieve y explicado por Julia Kristeva: «[...] la forma novelesca es un juego, un cambio constante, un movimiento hacia un fin jamás alcanzado, una aspiración hacia una finalidad defraudada, o dicho en palabras actuales, una transformación».²¹

Kristeva enfatiza la imposibilidad de definir este género narrativo. La novela es aún considerada como indefinida, en busca de su propia identidad y, por esta misma razón, infinita, es decir, su estructura no alcanza, no consigue, y finalmente no puede concretizarse en una sola y única entidad. Su significado se vuelve un juego siempre en movimiento que resiste al cierre, parecido a los juegos del lenguaje que se superponen

20. *Ibid.*, p. 154.

21. Julia Kristeva, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974, p. 22.

sin una regla universal rígida. Parece que, al decir de Luigi Pirandello, este género, así como cada ser humano, no puede ser uno, sino que es «uno, nadie y cien mil a la vez».

La novela asume, pues, múltiples facetas, una pluralidad de entradas y de salidas posibles y es tarea del lector encontrar el camino que le agrade o el que le convenga más. El lector tiene la libertad de moverse a su antojo en este laberinto textual, y tiene la ventaja de no tener que seguir una estructura predeterminada, sino su propia elección. La novela como la lectura se vuelve infinita, en el sentido de que cada mirada produce un texto distinto y ninguna lectura es definitiva. El texto literario adquiere así un número indefinido de lecturas posibles. Cada lector, según su subjetividad, efectuará una lectura propia e individualizada de una obra, transformando el acto de la lectura en una «repetición, una variación creadora del acto original: la composición del texto».²² Todo esto porque la literatura implica participación; el lector se transforma en constructor del texto y no solamente descodificador, también en creador, o mejor dicho, recreador.

Precisamente por esta colaboración mutua considero *En la ciudad he perdido una novela*, capaz de forjar y de crear, a través de la pérdida simbólica de una novela cualquiera, la creación de un mundo artístico abierto al infinito, dialógico, polifónico y multivocal, sujeto a la continua recreación por parte del lector y del autor, es decir, el mundo de lo literario. Humberto Salvador ha sido capaz de crear una obra artística que, a través de su continuo interrogarse, de su persistente dudar, ha logrado encontrar una posible respuesta y ha abierto una posibilidad hacia este eterno interrogante: ¿Qué es el arte de hacer literatura? ¿Qué significa escribir novelas?

Su contribución ha sido la de indagar en el proceso de la creación para tratar de aportar al lector un indicio que lo lleve a reflexionar sobre este mismo proceso. Este escritor ecuatoriano ha alcanzado, por medio de su texto, llegar a este punto de la interrogante del lector, es decir, al estadio de la duda y del anhelo de profundizar sobre este tema, característica que considero esencial en todo campo artístico. Lo que toca ahora sería encontrar una respuesta a esta última inquietud ¿Cómo es realmente el

22. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 227.

proceso creador? ¿Es simplemente una técnica, una inspiración, una reelaboración personal de un bagaje cultural personal y de un sinfín de lecturas y de experiencias? La respuesta no la ha encontrado Salvador, ni otros escritores, tanto menos me permitiría encontrarla yo. Todo proceso creativo tiene un no sé qué de magia, de sueño, de nostalgia, de goce, de sufrimiento, de verdad y de mentira. Nadie podrá realmente definirlo o encontrar un algo que pueda explicarlo completamente y de manera concreta ya que el proceso creador es la suma de una totalidad inasible, inabarcable, y por esto indefinible. El escritor tiene una voz que le pertenece por el simple motivo que es suya, es decir, la voz del lenguaje. Gracias a este lenguaje que no pertenece a nadie y que es de todos a la vez, Salvador ha logrado perder su novela y perderse en ese laberinto inaccesible, para poder dar vida a otra novela que quedará eterna y simbólicamente perdida, es decir, la de la literatura. ☺

Fecha de recepción: 20 enero 2009

Fecha de aceptación: 18 marzo 2009

Bibliografía

Fuentes primarias

- Adoum, Jorge, Enrique, *Entre Marx y una mujer desnuda*, Quito, El Conejo, 1984.
- Donoso Pareja, Miguel, *Hoy empiezo a acordarme*, Quito, Eskeletra, 1997.
- Palacio, Pablo, *Débora. Un hombre muerto a puntapiés*, Quito, El Conejo, 1985.
- Salvador, Humberto, *En la ciudad he perdido una novela*, Quito, Talleres Gráficos, 1929.
- *En la ciudad he perdido una novela*, estudio introductorio de María del Carmen Fernández, Quito, Colección Antares, vol. 94, Libresa, 1993, 2a. ed.

Fuentes secundarias

- Achugar, Hugo, *La biblioteca en ruinas, Reflexiones culturales desde la periferia*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1994.
- Alter, Robert, *Partial Magic, The Novel as Self Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.
- Araujo Sánchez, Diego, *Arte y cultura. Ecuador: 1830-1980*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1980.
- Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

- *Teoría estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Barrera, Isaac J., *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Libresa, 1979.
- Barthes, Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- *¿Por dónde empezar?*, Barcelona, Du Seil y Tusquets Editor, 1974.
- *El susurro del lenguaje. Mas allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos, 1985.
- Borges, Jorge Luis, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1966.
- *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial / Emecé, Colección Libro de Bolsillo, 1971.
- Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1989.
- Carrión, Alejandro, «Pablo Palacio, el fulminado por el rayo», en *Galería de retratos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1983.
- Cueva, Agustín, *Literatura, arte y sociedad*, Quito, Editorial Universitaria, 1973.
- *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Planeta, 1993.
- Derrida, Jacques, *Mal de archivo*, trad. Paco Vidarte, Madrid, Trotta, 1997.
- Donoso Pareja, Miguel, *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985.
- Eco, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona, 1978.
- *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.
- *Lector in fábula*, Lumen, Barcelona, 1981.
- Forster, Edward M., *Aspectos de la novela*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1961.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1970.
- *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1996.
- Fuentes, Carlos, *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox*, New York and London, Methuen, 1984.
- Kristeva, Julia, *Semiótica 1 y 2*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Krysinski, Wladimir, *Encrucijada de signos. Ensayos sobre novela moderna*, Madrid, Arco Libros, 1996.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del Arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- Palacio, Pablo, «Novela Guillotinada», en *Revista de Avance*, No. 11, La Habana, septiembre 1927.
- *Vida del ahorcado. Novela subjetiva*, Quito, Talleres Nacionales, 1932.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1987.
- Pirandello, Luigi, *Ensayos*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- Pulgarín, Amalia, *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa posmodernista*, Madrid, Espiral Hispanoamericano, 1995.

- Rama, Ángel, y Mario Vargas Llosa, *García Márquez y la problemática de la novela*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1972.
- Robles, Humberto, «La Noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria (1918-1934)», en *Revista Iberoamericana*, Nos. 144-145, julio-diciembre, 1988.
- Salvador, Humberto, *Taza de té*, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1932.
- Vargas Llosa, Mario, *La verdad de las mentiras*, Colombia, Seix Barral, 1991.
- Waugh, Patricia, *Metafiction, The Theory and Practice of Self Conscious Fiction*, London-New York, Methuen, 1984.

Los objetos en varios cuentos de Humberto Salvador

JUAN SECAIRA

RESUMEN

El autor revisa *La navaja y otros cuentos*, de Humberto Salvador. Son narraciones cortas de temática urbana, que critican las desigualdades y la deshumanización de la sociedad modernizada. Objetos diversos (navajas, linternas, autos, etc.) funcionan, metafóricamente, en oposición a esa deshumanización y el aislamiento, generándose con la violencia al menos un vínculo entre los seres humanos. Las relaciones entre las clases sociales altas y los individuos marginales –cuyas posibilidades de resistencia individual o de venganza recaen siempre en el azar–, resultan sombrías. Relatos altamente connotativos, de finales abiertos y cargados de sorpresa, mantienen un tono lúdico y esperanzado pese a su carga de denuncia social. El autor presenta a Salvador no solo como un compañero del vanguardista Pablo Palacio, sino como un precursor en el uso de ciertas nociones de la nueva narrativa en el país.

PALABRAS CLAVE: Literatura ecuatoriana, Humberto Salvador, vanguardias, cuentos, objetos.

SUMMARY

The author looks at *La navaja y otros cuentos* by Humberto Salvador, a collection of urban short stories which critique inequalities and the dehumanizing effect of modern society. Diverse objects are used metaphorically (razors, flashlights, cars, etc.), against the alluded dehumanization and isolation, generating at least one bond between humans: violence. The relationships between the privilege social classes and marginal individuals –whose possibilities for resistance or revenge are always left to chance–, are gloomy. These are highly connotative stories, full of surprise and open endings, which maintain a hopeful and lucid tone despite the weight of social criticism. The author depicts Salvador as not only an associate of vanguardist Pablo Palacio, but also as the forerunner of the usage of certain ideas in the nation's new fiction.

KEY WORDS: Ecuadorian Literature, Humberto Salvador, vanguards, stories, objects.

HUMBERTO SALVADOR ABORDA la creación de sus cuentos desde una perspectiva urbana, es decir, en ellos la ciudad es un componente central y determinante. En ese espacio escogido por el narrador existen varios elementos u objetos cuya presencia evidencia el despotismo que la clase dominante ejerce contra los más débiles; estos últimos son los protagonistas de los cuentos.

Así, los automóviles, los puñales y los relojes funcionan como catalizadores de la angustia humana y simbolizan, entendido este término como la representación del objeto con relación a uno mayor e intangible, el sufrimiento de los protagonistas de los relatos.

Antes de emprender el análisis es pertinente manifestar dos características de la obra cuentística de Salvador.

La primera es que la configuración de sus relatos tiene dos estilos definidos: en el uno se aproxima a la cotidianidad, a la anécdota citadina, como en el caso de los cuentos «La navaja», «Mama Rosa», «A la hora del té» y «Sandwich».¹ Y en el otro, Salvador formula su discurso emulando la forma de los tratados o documentos científicos. Esto es evidente en «Cuento ilógico» y en «Las linternas de los autos».

La segunda característica es que en los cuentos de Salvador hay una marcada crítica a la sociedad de la época en la que le tocó vivir; en ese sentido ubica unas constantes en sus relatos, unos objetos a los que otorga vida y por medio de ellos analiza la cotidianidad en la ciudad de Quito.

Esos elementos son los puñales, los relojes y los automóviles, los cuales no irrumpen repetidamente en los relatos por error o distracción del autor, más bien se ajustan a la visión del mundo narrado, a la ideología propuesta, convirtiéndose en un refuerzo para enfatizar los temas de cada cuento. Los motivos son básicamente el desamor, la pobreza, la lucha por sobrevivir y la diferencia entre pobres y ricos. En realidad, en los cuentos los personajes usan navajas, cuchillos y puñales; no obstante, he escogido este último término para englobar en él a todos, especialmente cuando menciono a los objetos de este estudio de manera general.

En donde los elementos u objetos tienen más presencia es en el cuento «Las linternas de los autos».² En él la primera parte es totalmente descriptiva, el narrador enumera las características de las linternas para, a renglón

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

2. H. Salvador, «Las linternas de los autos», en *La navaja y otros cuentos*, p. 18.

seguido, describir a la noche, donde cobra vida la luz artificial y observa a los personajes que deambulan por ella: a las parejas de amantes, a las prostitutas, a los rateros o a quienes han sido engañados y buscan salvar su honor.

En medio de ese caos se desenvuelven las linternas que, en resumidas cuentas, «son los testigos mudos de esos pecados que pueden arrojar a una familia burguesa de bruces contra el pavimento».³ Pero también se las describe como locas desenfadadas y románticas.

Posteriormente, el narrador se da tiempo para destacar las cualidades de la luz que se encuentra en la cubierta interior de los automóviles; la llama la señorita de la casa, comprensiva y discreta, pues es testigo directo de los vaivenes y dramas que suceden dentro de los autos.

El narrador afirma que la diminuta linterna interior es «como esas chicas de alta sociedad, que desde muy pequeñas vieron ocultarse tras los biombo de los salones raras perversidades y que prematuramente comprendieron los tremendos secretos de su familia».⁴ Luego, el narrador asegura que si la luz pudiera hablar nos relataría novelas mínimas, comedias sintetizadas y tragedias comprimidas. Y es precisamente lo que hace, contarnos esos tres relatos, en los que las linternas cobran importancia como testigos de una infidelidad, una venganza y el asesinato de un bebé no deseado.

En el mencionado relato los automóviles también tienen un papel protagónico; las máquinas son el reflejo de la agresividad de los burgueses en contra de los más humildes. En ese sentido, el narrador sintetiza la función de la máquina rodante en la cuentística de Salvador cuando apunta que el auto «es un escenario móvil que siendo por sí mismo proletario, esclaviza por las circunstancias, simboliza la estupidez de la burguesía».⁵

Y esa idea es la que ronda, en ocasiones sutilmente, en otras directamente, en los cuentos de Salvador y se concatena con los motivos, que ya hemos detallado.

Veamos ahora cómo funcionan las armas blancas en la configuración de algunos cuentos; su presencia es redonda en el reconocido relato «La navaja».⁶ Cabe anotar que en medio del abandono en el que se desenvuelven los personajes, los puñales y navajas no son un simple instrumento de muer-

3. *Ibíd.*, p. 21.

4. *Ibíd.*, p. 23.

5. *Ibíd.*, p. 20.

6. H. Salvador, «La navaja», en *La navaja y otros cuentos*, p. 3.

te; al contrario, se convierten en liberalizadores del carácter de los personajes y de su estado de ánimo. En esa línea, el narrador ubica a lo largo de los relatos a los puñales, cuchillos y navajas como objetos mortíferos, pero además metaforiza valiéndose de estos elementos.

Así, el ambiente y el contexto de los relatos cobran una fuerza trágica extrema y hunden, tal cual una navaja lo haría, en la desolación a los actores, víctimas inconsolables de hechos cotidianos y, de cierta manera, comunes y corrientes.

En el cuento «La navaja», la manipulación de este instrumento sirve para constatar el estado de ánimo del operario; cuando empieza su relato: «Brilla en sus manos la navaja».⁷ Posteriormente, cuando nos enteramos de la tragedia que le ha acontecido: «La navaja tiembla en sus manos».⁸

El hombre al que el barbero afeita dice: «... siento a la navaja temblar sobre mi cuello».⁹ En el clímax del relato, cuando el operario está al borde de un ataque de histeria, el hombre afeitado asegura nervioso: «Tiembla sobre mis labios la navaja».¹⁰

Además, el barbero despotrica contra los ricos de la ciudad, la gente pudiente y amenaza: «A esos usureros que nos han robado, les vamos a cortar el pescuezo, ¡así!».¹¹ Como se ve, el barbero trasluce sus cambios de carácter basándose en el uso de su herramienta de trabajo, que le ha acompañado y que es su aliada en los momentos de tragedia y tristeza. En este cuento, el antagonista de la navaja es el automóvil que ha atropellado al hombre y le ha tenido postrado por mucho tiempo.

Para proseguir con el análisis de las armas blancas, en el cuento «Gloria»,¹² el centro del relato es el conflicto entre una pareja de enamorados, un artista y una muchacha. Él se queja: «la tortura creadora, es un puñal que destroza su cerebro con refinamiento cruel».¹³ Aquí el puñal se utiliza para dar la idea de sufrimiento y exterminio. Cosa parecida sucede en «A la hora del té»,¹⁴ donde el narrador manifiesta: «vagabundo tendría la visión

7. *Ibíd.*, p. 4.

8. *Ibíd.*, p. 5.

9. *Ibíd.*, p. 5.

10. *Ibíd.*, p. 8.

11. *Ibíd.*, p. 9.

12. H. Salvador, «Gloria», en *La navaja y otros cuentos*, p. 32.

13. *Ibíd.*, p. 35.

14. H. Salvador, «A la hora del té», en *La navaja y otros cuentos*, p. 69.

arbitraria de una navaja de afeitar introducida casualmente en el lecho de dos amantes que acaban de casarse».¹⁵

Asimismo, para el vagabundo protagonista de «A la hora del té» los ojos se asemejan a unas puñaladas morenas que desgarran el cuerpo hambriento. Si en «La navaja» el instrumento funcionaba como un liberador de la frustración del protagonista, en «A la hora del té» los puñales son elementos que reflejan sentimientos de venganza, de soledad y de falta de alimento del personaje principal. En ambos cuentos el discurso es intenso, debido a la tragedia de los protagonistas, que lejos de huir de ella o aceptarla, luchan por superarla.

Claramente las armas blancas simbolizan el destino trágico y la imposibilidad de adecuarse a un entorno totalmente desfavorable, como explica el sugerente narrador de «Cuento ilógico»,¹⁶ «porque el mundo exterior es un apache que me asalta con el racimo de cuchillos de la realidad».¹⁷ También el puñal, símbolo de la muerte y de la inconformidad de los personajes angustiados y marcados por un destino adverso, cobra un valor de salvación. Los personajes obsesionados por la posesión de sus parejas, o por las manos de sus mujeres, matan con un puñal y a la vez dan vida a su obsesión.

Entonces el arma blanca no solamente es una herramienta de muerte, sino también de liberación, de creación de un nuevo estado emocional por senderos prohibidos, en contraposición con la percepción de las normas establecidas, que únicamente han producido dolor en los personajes.

Así, un personaje de «Cuento ilógico» apunta: «El amor sería una navaja bronca. La muerte fuera coger el lápiz de labios de un puñal para crear en la carne otra boca».¹⁸ El amor es una navaja bronca, pues es doloroso y caótico, y el puñal sirve para crear otra boca, otro camino, que no tiene nada que ver con las reglas imperantes.

En ese ambiente sórdido, indiferente, impasible en el que viven los personajes de estos relatos, las cosas cobran vida para contrarrestar la deshumanización de los individuos. Los personajes no se relacionan entre sí, no hay un grado alto de comunicación; al contrario, el único vínculo posible es la violencia, el caos confrontacional, con una agresividad también manifestada en los

15. *Ibid.*, p. 72.

16. H. Salvador, «Cuento ilógico», en *La navaja y otros cuentos*, p. 120.

17. *Ibid.*, p. 123.

18. *Ibid.*, p. 132.

silencios, en las medias verdades, las apariencias y la tradición. Y es en estas instancias en las que se insertan los objetos, como símbolos del *statu quo*.

En ese marco, no extraña que el autor haya escogido los puñales, navajas y cuchillos para representar la muerte; no hay armas que aproximen más a víctima y victimario, y que, sin embargo, la aniquilen de un solo tajo. Es esa contradicción la que reflota en la lectura de la obra de Salvador; contradicción y falsedad social.

En cambio, los relojes dan la idea del hastío y aburrimiento en el que se encuentran los personajes, especialmente los burgueses. Continuamente se los nombra, cobran vida, e incluso se rebelan a la condicionante obsesiva del tiempo. Así, en «La navaja» se afirma que el reloj suena cansado; justamente a tono con la condición del protagonista, el barbero sumido en su propio dolor. En el cuento «Malabares»¹⁹ se dice que los relojes de pulsera son picarescos, juguetones, en suma, desobedientes.

Y el narrador de «La navaja» añade: «Los relojes modernos se adelantan con facilidad, porque también ellos comprenden a las doctrinas de vanguardia: No se resignan a la vulgaridad de ser exactos. Tienen terror de que la incompreensión humana pueda llamarles burgueses».²⁰

Nuevamente se ataca a la burguesía, entendida como la gente rica y vacía; idea que se despliega en todos los cuentos, y se va construyendo un mapa de la ciudad mediante las carencias de los personajes; de todos, pues si bien es cierto que los burgueses tienen la propiedad de los objetos, en cambio muestran fisuras en sus valores y en su comportamiento. Sufren de una soledad distinta, enmarcada en la vacuidad de la ostentación.

El hombre debe alejarse de la exactitud, de la rutina, de la angustia del paso de las horas: «Las doce. Las seis. Cuchillos contradictorios que se clavan en la carne».²¹ Y ser capaz de rebelarse, de trascender esa vida monótona y observar que los revolucionarios rojos son los relojes adelantados, como sostiene el narrador, convencido de un cambio, el cual, en esos términos ideales, jamás se materializó en la realidad.

El narrador propone al lector desechar la rutina de la vida burguesa al pedirle que huya de la belleza de los relojes inexactos para que invierta la percepción del tiempo.

19. H. Salvador, «Malabares», en *La navaja y otros cuentos*, p. 104.

20. H. Salvador, «La navaja», en *La navaja y otros cuentos*, p. 7.

21. H. Salvador, «Malabares», en *La navaja y otros cuentos*, p. 105.

La lucha entre el tiempo y el destino se patentiza en la relación entre el hombre y el reloj, elemento que posee su propia suerte: «También los relojes tienen corazón. Un diminuto corazón en el que está estilizado el tiempo. El corazón de los relojes crucifica al hombre». ²² El tiempo acorrala a los personajes, quienes incapaces de huir buscan una salida en factores externos, como las armas blancas, los relojes y los automóviles.

Ya hemos visto la forma en la que están descritos los puñales, navajas, cuchillos y los relojes en varios relatos; ahora es el turno de especificar la actuación de los automóviles. Ya al hablar de «La navaja» y «Las linternas de los autos» hemos dicho que son un instrumento típico de la burguesía. Entonces en los cuentos, el automóvil significa poder y peligro para los pobres. Su presencia estorba y otorga prestancia y estatus a los burócratas y burgueses de la ciudad.

En el relato «La navaja» un automóvil atropella al operario de una barbería, mientras el hombre presencia un espectáculo popular:

- ... Sentí algo espantoso... Después, no me acuerdo de nada.
- ¿Le atropelló el auto...?
- Sí, contesta con voz trágica, ¡el auto de un rico!²³

Los automóviles embisten a los individuos; son transportes de muerte y de peligro. En esa línea el personaje de «Cuento ilógico», que ha salido a la calle a meditar y crear un relato subjetivo, debe eludir a los carros: «Es el auto una amenaza de hospital. Tengo que forzar una pirueta equilibrista, para que él huya de mí sin destrozarme». ²⁴ Y el protagonista de «A la hora del té», corre con igual suerte: «Atravesó el parque vagabundo: hacia él vino un auto, amenazándole con clavarle definitivamente en la tierra, su cama». ²⁵

Carne y movimiento se conjugan en la existencia de los burgueses y burócratas, sumidos en una rutina que les atosiga y despersonaliza. Por ello, se cede el protagonismo a los entes inertes. Como ya he explicado, los autos están vivos, los burgueses no, pues el narrador da relieve al objeto y no al sujeto, que luce desmantelado y averiado, para usar conceptos automotrices.

22. *Ibid.*, p. 108.

23. H. Salvador, «La navaja», en *La navaja y otros cuentos*, p. 5.

24. H. Salvador, «Cuento ilógico», en *La navaja y otros cuentos*, p. 123.

25. H. Salvador, «A la hora del té», en *La navaja y otros cuentos*, p. 70.

Los autos significan una condición económica estable y una posición social alta. Los burgueses hacen gala de su posesión, sin que les importe atropellar o agredir a los pobres transeúntes, y, si esto ocurre, escapan o se sirven de sus influencias para no responsabilizarse de los accidentados.

Hasta aquí un somero recuento de la simbolización de la que se sirve Humberto Salvador para ejecutar su narrativa y lograr su propósito; cuestionar a su realidad desde un cariz literario. Y para que se entienda mejor ese propósito, es necesario determinar que Salvador realiza la crítica a su tiempo desde una lógica lúdica; en sus relatos hay un desencanto irónico, legitimado por el valor de la anécdota, del suceso individual que enfrentan los protagonistas.

Los objetos anotados reiteradamente en este ensayo cobran vida en las noches; son ellas las que complementan su valor de símbolos de una clase opresora e insensible. Obedecen a un juego de significados recurrentes y diversos; así a la noche se le otorgan características de luminosidad, por ejemplo. Todo para recalcar la desigualdad de la sociedad, cuestión claramente patente en «Cuento ilógico».

Y las armas blancas «cortan» la relación entre los protagonistas y los antagonistas, escindidos debido a sus diferencias. Por ello la familia es constantemente nombrada, con marcadas diferencias entre los bandos en disputa.

Además de que el narrador se sirve de los elementos ya subrayados para describir determinados comportamientos, también en un instante clave los subvierte y demuestra así su posición de artista. Esto ocurre cuando el proletario ve en el espacio físico de los autos otras cualidades que le pueden servir para su supervivencia. El vagabundo de «A la hora del té» descubre usos menos peligrosos para la máquina rodante:

¡Si por lo menos pudiera aprovechar de un auto ajeno para dormir! Sería una alcoba ultramoderna. A través de sus cristales se vería a la noche como una pantalla de bruma, que escondiera una mujer imprecisa, con ojos de vampiresa y formas giratorias. Su talle, motor para el escalofrío del vértigo.²⁶

El mismo vagabundo lucubra e imagina un mundo sin reglas, ni prejuicios donde estén «Los puñales en manos de los niños, para que jueguen con ellos malabares».²⁷

26. *Ibíd.*, pp. 70-71.

27. *Ibíd.*, p. 71.

Así, el personaje de «A la hora del té» consigue apropiarse de la máquina y darle un uso más prudencial e inofensivo. Y con esa marca también distingue el objetivo discursivo del autor de los relatos: criticar pero también transformar y subvertir el orden establecido.

Y en relación al tiempo, éste también es susceptible a transformarse, a desoír al sentido común y marchar por su cuenta, en un momento de genuina revolución lúdica.

Ahora bien, después de observar cómo se presentan los objetos en algunos de los cuentos de Salvador y determinar la función que cumplen, que se resume en ser el punto de inflexión que separa a los protagonistas de los antagonistas, en un juego de pares distintos que se extiende por toda la narración: el día y la noche; los pobres y los ricos; la alta sociedad y los marginales (vagabundos, prostitutas, artistas); los automóviles y la gente de a pie; los relojes frente al tiempo aplastante (situación que tan bien se ve en el cuento «Malabares»), y la navaja y los puñales como la frontera que une o separa a esa realidad que envuelve a la ciudad en un gran juego de contradicciones y vaivenes, en ocasiones trágicos, en otras cómicos, o en una mezcla de ambos. Vamos ahora a señalar el contexto en el cual los referidos instrumentos cobran vida, es decir, el espacio en donde funcionan y catalizan las emociones de los personajes o directamente del narrador. Dicho espacio cobra importancia para entender el alcance de los objetos y lo que pretenden simbolizar.

El espacio en el cual se desarrollan las acciones es envolvente, todas comienzan como una anécdota, con diversos grados de intensidad, y sus finales sorprenden por los recursos que usa el narrador: en ocasiones se conforma con un desenlace que fortalece el discurso y no las acciones, y en otras es al revés; se otorga relevancia a la ciudad, a un Quito que empieza a ser caótico, más que nada por las historias que se ocultan detrás de las buenas costumbres y del formalismo tan propio de la época.

Por eso se entiende que el espacio en los cuentos de Humberto Salvador sea estrecho, pequeño y frío. Definitivamente es un hábitat hostil y fúnebre. El cuento «La navaja» se desarrolla en una peluquería de la Plaza del Teatro; un lugar frío e impersonal. Y, según el narrador, en las calles de la muy noble y romántica ciudad de San Francisco de Quito. A estos lugares se contraponen la referencia al automóvil del millonario: espacioso y lujoso.

Los relatos «Sandwich»²⁸ y «A la hora del té» comparten similitudes en la descripción de espacios. En ambos la acción se desarrolla en el parque, se vuelve a nombrar a los autos, amenazadoras herramientas de los burgueses. En «Sandwich», se afirma que Quito es una ciudad abandonada entre los Andes; el espacio luce comprimido y recio. Además, en los dos relatos la capital es el lugar de poder y fracaso, dependiendo de la situación social del individuo. Los vagabundos de los dos cuentos sufren las inclemencias del clima y la pasividad de los habitantes ciudadanos. A nadie le importa la suerte de estos seres.

En «Malabares», el espacio se vislumbra todavía más limitado. El burócrata, frente a su escritorio, indiferente al pasar de las horas, sueña con varias estrellas del séptimo arte. Se hace referencia a la pantalla de cine, a Hollywood. Otra vez aparecen los automóviles, que sirven a los ricos para conquistar a las mujeres bonitas.

En «Cuento ilógico», un hombre pasea por las calles de la ciudad mientras crea su cuento. Los autos vuelven a amenazar a los personajes de estos relatos. En el cuento que crea el protagonista, los espacios también son oscuros. La cantina, la casa y el auto son ejemplos de ello.

La sociedad industrializada produce una suerte de repetición de las acciones, en las que están inmersos, quiéranlo o no, los individuos. Entonces lo que se repite son los hechos que conforman la sociedad opresiva. Y en ese ámbito los objetos funcionan como símbolos de violencia y agresividad. Mas, como ya he subrayado anteriormente, los personajes no se conforman con el estado de las cosas y buscan subvertirlo, desde muchas aristas; siempre partiendo de la profunda soledad que les aqueja. En ese sentido, los protagonistas de los relatos se contraponen a la idea del héroe que determinaba la moda de la época; en estos cuentos de Salvador no existe el héroe épico que representa a una clase y la salva o lucha por hacerlo. En los cuentos predomina el azar, que ocasiona que los personajes se vean envueltos en situaciones cotidianas y de ellas se desprenda algo más grande.

Por ello, los personajes de los relatos surgen individualizados, física y psicológicamente, máxime si luchan contra la cárcel de la rutina, muchas veces esclavizante y alienante. En esa línea se entiende, por ejemplo, el uso de los relojes.

28. H. Salvador, «Sandwich», en *La navaja y otros cuentos*, p. 50.

Además, los personajes son víctimas de las circunstancias en las que se desarrolla su existencia. Se obligan a hacer algo para salir de ese estado calamitoso, de ahí surge el dramatismo que surca los relatos. Dramatismo que está representado en gran medida por la presencia de los automóviles y de las armas blancas, pero también de la violenta pasividad que recorre las historias, sumidas en el silencio y en el doble sentido; al respecto son reveladores los diálogos que se entablan en «A la hora del té» y en «Sandwich».

Dramatismo que enfatiza la característica predominante de los personajes protagonistas: ubicarse en la periferia de la sociedad, relegados y sin poder adecuarse a la 'normalidad'. Sienten hambre, añoran el amor, se obsesionan, sueñan y buscan una salida ante un universo que no entienden ni los entiende.

Varios personajes no trabajan, aunque quieran no consiguen un empleo. En los relatos se presenta la mecanización y deshumanización del trabajo, realizado en serie y donde el hombre vale menos que una tuerca. Por ejemplo, el narrador de «Gloria», apunta: «Jorge comprendía lo que pasaba en el alma de ella y buscaba trabajo lleno de angustia. Pero donde hay pocos medios de vida y muchos hombres ansiosos de pan, el trabajo es difícil de encontrar».²⁹

Y en el cuento «A la hora del té» se dice:

Las máquinas son también grises y duras. Se suavizan con el sudor del obrero. Caen las gotas de sudor espesas, tibias, entrañables, como pedazos de carne arrancados sádicamente del corazón. A muchos divierte ver estos jirones humanos girando vertiginosos entre las ruedas. Quisieran algunos que el obrero se alimentara de una pequeña cantidad de aceite. Mecanizarlo. Que surja poderosa en su cerebro la idea de que no es hombre.³⁰

Este ya es el punto máximo de la contraposición entre los objetos y la existencia de los personajes principales. Luego de agredirlos con los automóviles y de fijarlos a la realidad mediante los condicionamientos sociales (una muestra clara de este punto se da en la confrontación que sucede en el cuento «A la hora del té»), es el turno de mecanizar a las personas para que se

29. H. Salvador, «Gloria», en *La navaja y otros cuentos*, p. 38.

30. H. Salvador, «A la hora del té», en *La navaja y otros cuentos*, p. 77.

adaptan a la sociedad moderna: pasiva, violenta como las ruedas de un auto-móvil y fría como el filo de una navaja.

Ya hemos analizado cómo los personajes se ven inmersos en un universo de pequeñeces y miserias humanas, extremando la cotidianidad de las acciones, que de tan repetidas han dejado de sorprender, pese a su crudeza. Un hecho, en apariencia fortuito, rompe la vida normal de los protagonistas de cada uno de los cuentos y los envuelve en un mar de inquietudes y obsesiones. Así, el operario de «La navaja» está al borde de un colapso nervioso, quiere vengarse de su verdugo pero no puede y le queda únicamente el desahogo de exteriorizar su angustia. En «El amante de las manos»,³¹ un hombre, por una experiencia infantil, se obsesiona con las manos de las mujeres, y las describe largamente. Así, las manos, desprendidas del cuerpo, se convierten en una fijación que lleva al protagonista a confines trágicos. Y las manos son el otro objeto permanente en los cuentos; su presencia surge casi imperceptiblemente, en momentos precisos y, de alguna forma, son el contraste ante los objetos preferidos por el poder. Y el juego se manifiesta contraponiendo dos visiones acerca de la realidad y su entendimiento; recordemos que el narrador se dirige al lector y le comunica que está escribiendo los relatos, es decir, las manos son objetos de veneración y de creación.

Por otra parte, la pasión, marcada por el despecho y la frustración, se plasma en «Gloria», donde la impotencia del artista ante la sociedad consumista produce que él destruya su destino. Él ha creado su más espléndida obra con sus manos y con ellas la ha destrozado, en un terrible juego de pasiones guiadas por la impotencia y el amor no correspondido.

El ser humano, indefenso ante el paso del tiempo, es un mero espectador de la metamorfosis de su cuerpo y de su espíritu. Esa situación experimenta «Mama Rosa»,³² quien se niega a dejarse vencer por el devenir de la existencia.

Paralelamente, el hambre, en su más cruda representación, se desarrolla en «A la hora del té» y «Sandwich». En ambos, los vagabundos divagan, alucinan y sueñan mientras la falta de amor y comida los va consumiendo lentamente.

31. H. Salvador, «El amante de las manos», en *La navaja y otros cuentos*, p. 11.

32. H. Salvador, «Mama Rosa», en *La navaja y otros cuentos*, p. 40.

La experiencia de evadir la realidad mediante el arte se refleja en «Malabares» y «Cuento ilógico», en este último, el narrador da varias pautas para comprender mejor los relatos. La subjetividad, la frágil línea entre la realidad y la ficción, la espiral de la vida, el rescate del azar y de lo ilógico como respuesta a la supuesta linealidad y objetividad predominantes.

Asimismo, la venganza, la frustración, la obsesión, el hambre, el desamor y la defensa de la subjetividad comprenden las grandes preocupaciones de los personajes. La lucha contra el poder establecido se da desde una posición rebelde. La literatura derriba la norma, crea un universo nuevo, un espacio para la subjetividad, para el azar y la coincidencia. Al respecto rescato una opinión del escritor Julián Marías:

Es increíble –y aterrador– el número de cosas importantes que son asuntos de azar. Cuando miramos al pasado, encontramos que esto, y lo otro, y lo de más allá, pudieron no pasar; no hubieran sucedido si no se hubiera dado tal circunstancia enteramente azarosa y trivial, que no pudimos prever, o que parecía tan indiferente que apenas fue objeto de nuestra decisión. Y cuando miramos, tras esa experiencia, al futuro, algo en nosotros se estremece.³³

Si se toma en cuenta la cita anterior, se percibe que los personajes no se estructuran desde un presupuesto político o con la clara intención de ubicar una ideología. Por el contrario, la carga social de la narración se da desde la humanización de los personajes. Se construye un universo mediante el cual se reconoce la esencia de la vida, con todas sus caras: las pasiones, la venganza, los oprobios, la violencia, la desigualdad y la falsedad de las convenciones. Asimismo el poder de la lucha individual, la ilusión por conseguir una mejor existencia, la importancia de la familia y la valentía del diario transcurrir en un ambiente determinado en gran medida por las circunstancias.

Y pese a la crudeza de los símbolos y la tragedia que circunda los relatos, estos tienen mucho de lúdicos y no se limitan a una narración tremendista ni costumbrista. Todo esto debido al estilo que elige el autor para narrar; desde una mirada subjetiva, que le resta importancia al relato, que se cuestiona y se dirige al lector con preguntas o comentarios. En esa línea, los

33. Fernando Alonso, comp., *El cine de Julián Marías*, vol. I, Madrid, Royal Books S. L., 1994, p. 106.

relatos forman una narración contada por alguien que recalca sus limitaciones y da su opinión sobre el cuento, sobre los personajes y la situación de la sociedad retratada en la ficción.

Esta manera de contar se contraponen substancialmente con la narración objetiva que presenta las acciones sin referirse a un sujeto cognoscente y con la intención de mostrar «la realidad». En los relatos de Salvador todo es sugerente y tras el lenguaje presuntamente denotativo se esconden muchos elementos más que la simple ubicación de autos, relojes y objetos cortopunzantes, precisamente eso es lo que he intentado demostrar en este ensayo.

Elementos que también son factibles de disgregar, como la intención de provocar una reacción en el lector, el permanente afán de confrontar a esos objetos con el arte (en varios cuentos se habla del cine, de Charles Chaplin y de varias actrices, y el narrador describe a personajes relacionados con el mundo artístico), con la ciencia, especialmente con las ideas de Freud, y la preferencia por contar sucesos cotidianos, alejándose del tipo de heroicidad evidente en la época; hablamos de la tendencia que marcó el realismo socialista y que no se percibe en los relatos de Salvador.

Cabe advertir que Pablo Palacio también se sirve de varios símbolos que plasma en su obra, y recurre a ellos «para expresar inquietudes subjetivas, individualidades angustiadas, cuya razón de ser se encuentra en la búsqueda».³⁴ La búsqueda de Palacio coincide en ciertos puntos con la intención narrativa de Salvador, pero ambos autores difieren en la manera de presentarla. Mientras Palacio esconde sus símbolos en un ambiente de misterio, Salvador los enseña frontalmente, casi los restringe en la cara del lector; siempre, claro está, con un aire lúdico.

Desde ese punto de vista, los cuentos de Salvador que presentan los objetos ya analizados, y que simbolizan al poder opresivo en contra de los más débiles, se pueden dividir en dos categorías:

1. Los relatos que se cuentan de una manera convencional y en los que el suceso acaecido tiene casi la absoluta relevancia. Hablamos de «La navaja», «A la hora del té», «Mama Rosa» y «Sandwich».
2. Y los que se encuentran redactados de una manera más oscura, con un halo de misterio que se cobija en las descripciones para luego dar paso

34. María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Libri Mundi, 1991, p. 414.

a la narración de los hechos; es lo que sucede en «Cuento ilógico», «Cocktail»³⁵ y «Las linternas de los autos».

Ese misterio inicial, desprovisto de acciones, finalmente culmina en una narración que repite la intencionalidad reiterada de su autor, quien mediante varios recursos formales deja patentes sus ideas respecto a la existencia en la ciudad de Quito. Allí no hay matices de ninguna índole, los personajes sobreviven a los sucesos y el narrador comunica sus ideas, muchas de ellas alejadas de la historia o subyacentes a ella.

Donde radica la sorpresa es en los finales de los cuentos, la mayoría se muestran inconclusos, abiertos, como lanzados al mundo para que tomen vuelo propio. En esa línea el final de «La navaja» da sentido a todos los demás cuentos; el de «Las linternas de los autos» aborda la fragmentación de la existencia, enfrentada a la «seguridad» de las máquinas (los autos, las linternas). Los finales de «Cocktail» y «Sandwich» golpean al conocer el abismo al que han descendido sus protagonistas. Y en «Sandwich» se lleva al máximo nivel la premisa de que la máquina es más importante que el ser humano, que ha llegado a convertirse en alimento de sus congéneres. «Malabares», en cambio, no tiene final, pues es un relato contemplativo; su protagonista mira al mundo desde la soledad e intenta reconstruirlo. Mientras que «Cuento ilógico» culmina con la presencia, deslumbrante y lúdica, del azar, de la contingencia ante el acto de escribir.

Es en esa atmósfera narrativa en donde tienen presencia los relojes, los autos, las manos y las armas blancas; ahí demuestran su poderío y forman parte de la historia, de la que ya he citado sus características y propósitos. Para contextualizar aún más la estructura de los relatos, hay que señalar dos situaciones que los distinguen y hacen, a mi juicio, de Humberto Salvador un escritor original y digno de leerse.

Lo primero que es necesario puntualizar es el carácter lúdico, un juego serio como diría Mario Vargas Llosa, de los relatos. En ellos no existe la mirada lastimera o condescendiente de los personajes marginales. Hay sí un discurso claramente planteado pero de cierta forma independiente de las acciones.

Y lo segundo es que, pese a que el aparataje físico de la época en la que escribió Salvador es muy diferente al de la actualidad, los conflictos que narra son cercanos a los lectores; en realidad, las disputas se han fraccionado, como

35. H. Salvador, «Cocktail», en *La navaja y otros cuentos*, p. 89.

si el narrador se concentrara en describir una situación lineal, la misma que hoy luce rota y sus pedazos regados por todos lados. En los años que van de 1920 a 1930 el automóvil era una novedad y un símbolo claro de poder; en la actualidad hay mil y un artefactos sofisticados que pueden representar dicho poderío. El tiempo se ha convertido en una preocupación central, y cobra aún más fuerza la idea de los puñales y navajas, no únicamente como símbolos de la violencia sino como imágenes de fraccionamiento, incisión y rompimiento, tan propias de la contemporaneidad.

Y, sin embargo, los relatos de Salvador mantienen un halo de esperanza en la condición humana; el narrador critica a la sociedad pero, al mismo tiempo, cree que podrá cambiar.

María del Carmen Fernández dice: «Salvador ponía así el acento sobre una cuestión que después iban a tratar, de diversos modos, Palacio y Rojas: la posición del intelectual de clase media, entre las masas trabajadoras y la burguesía a la que provocaba, pero a la que aspiraba pertenecer».³⁶

Por eso tiene sentido su discurso a favor de una transformación. Luego, esa esperanza se va diluyendo en la literatura ecuatoriana en general, hasta llegar a la década del 70, en la cual se pierde completamente. Raúl Vallejo, al analizar el cuento ecuatoriano de esa década manifiesta que los habitantes de la ciudad «no solo no tienen absolutos en qué creer sino que carecen de sentimientos solidarios: se han convertido en islas que luchan por su propia sobrevivencia...».³⁷

Y en referencia al papel de los protagonistas de los cuentos aquí analizados, vale citar nuevamente a Raúl Vallejo, quien afirma:

Surge la figura del antihéroe, ese personaje común, de todos los días que nunca consigue triunfar totalmente a pesar de sus luchas. En este punto, por ejemplo, mucho hay de antecedente en la narrativa de Pablo Palacio, básicamente en la ironía de cuentos como «El cuento», o «Señora». Esto permite dejar a un lado el maniqueísmo y, por lo tanto, acercar los personajes a una identidad más humana.³⁸

36. M. del C. Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio...*, pp. 68-69.

37. Raúl Vallejo, «Petróleo, J. J. y utopías: cuento ecuatoriano de los 70 hasta hoy», en Gabriela Pólit Dueñas, comp., *Crítica literaria ecuatoriana*, Quito, FLACSO, 2001, p. 331.

38. *Ibid.*, p. 335.

Lógicamente que Palacio es el gran referente de los años 30 y 40, pero no hay que olvidarse de Salvador, pues las características que menciona Vallejo también se adecuan a la narrativa del autor de *En la ciudad he perdido una novela*.

He hablado ya de la forma en la que Salvador manipula los objetos para conformar su discurso narrativo; en esa línea, y ya en la literatura contemporánea, por poner un ejemplo pertinente, Leonardo Valencia, en el cuento «La sangre de Kálister», se sirve de una estilográfica para desarrollar una historia de engaños y ambigüedades entre un grupo de amigos, enfrentados a la muerte de uno de ellos y a sus propios miedos. Ese objeto legitima los hechos, los sustenta y los llena de sentidos. Una estilográfica es la que determina las acciones; claro que en un universo más azaroso y oscuro que el de Salvador. Así el narrador del cuento de Valencia afirma:

Volvía el habitual, el sencillo, pesado Kálister que conocíamos desde la época en que trabajábamos con él. Presionó la estilográfica sobre la página en blanco y en ese momento parecía que empezaba a escribir la trama de Vlad en una línea que hojearíamos apenas se marchara.³⁹

Es decir: es la palabra la que otorga sentido a la realidad, y en eso concuerda con Salvador y sus disquisiciones acerca del estado de la sociedad. Y traigo a colación el relato de Valencia porque en él se distinguen las huellas de los conflictos contemporáneos, en un ámbito en el cual ya el individuo no está sujeto a las convenciones, ni la política es su centro, sino una vivencia escindida, algo que ya se prefiguraba en los cuentos de Salvador.

Los objetos se insertan en el contexto que he enunciado; allí se materializan y significan. Solos se quedarían inertes y desencajados. El cuento es un universo de plenitud en el que el lector ingresa y sale transformado, a veces por enormes realidades, otras por ínfimos detalles. Como bien lo expresa el escritor Santiago Páez en uno de sus ensayos: «Simplemente, nos debemos un momento de reposo y de silencio para dejar que en esa quietud nuestros artistas nos hablen con todos los matices de sus voces, que nos digan del mundo tanto desde la belleza como desde la verdad».⁴⁰

39. Leonardo Valencia, «La sangre de Kálister», en *B 39, antología de cuento latinoamericano*, Bogotá, Ediciones B, 2007, p. 352.

40. Quito, Paradiso Editores, 2008, p. 103.

Eso es precisamente lo que hay que buscar en los cuentos de Salvador, con la conciencia de que la verdad y la belleza son asuntos propios de cada escritor y que la aventura para el lector es descubrir esas características y disfrutarlas.

La mixtura de las características aquí señaladas evidencian que Humberto Salvador no era un narrador ingenuo y no pretendía realizar unos cuentos que se asemejaran a estampas de la ciudad de Quito, situación tan de moda en la actualidad, para quedar bien con todo el mundo. Tampoco, en su época, fue «políticamente correcto», porque se centró en la presentación de los temas y personajes que aparecen en sus cuentos. Posteriormente sí se decantó por escribir según la tendencia del momento y más tarde intentó sumergirse en un relato psicológico, pero esa es otra historia. Mas, uno de los propósitos que Salvador plasma en sus cuentos es, precisamente, contar una historia, desde una posición y un punto de vista particulares; y eso también le acerca al relato contemporáneo; por esa razón ha sido rescatado del olvido, y hoy leído con avidez, como siempre debió ser. 🌐

Fecha de recepción: 18 marzo 2009

Fecha de aceptación: 29 abril 2009

Bibliografía

- Alonso, Fernando, comp., *El cine de Julián Marías*, vol. I, Madrid, Royal Books S. L., 1994.
- Fernández, María del Carmen, *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Libri Mundi, 1991.
- Páez, Santiago, *Itinerarios*, Quito, Paradiso Editores, 2008.
- Pólit Dueñas, Gabriela, comp., *Crítica literaria ecuatoriana*, Quito, FLACSO, 2001.
- Salvador, Humberto, *La navaja y otros cuentos*, Quito, Libresa, 1994.
- Secaira, Juan, *Obsesiones urbanas, ensayo crítico sobre la obra narrativa de Humberto Salvador*, Quito, El tábano, 2007.
- *B 39, antología de cuento latinoamericano*, Bogotá, Ediciones B, 2007.

Honorarios
(adaptaciones y refundiciones en
De la Cuadra y Aguilera-Malta)

HUMBERTO E. ROBLES
Northwestern University, USA

RESUMEN

Se contrasta *Honorarios*, obra dramática de Aguilera-Malta, y «Honorarios», el cuento de José de la Cuadra que la inspiró. El diálogo entre los dos autores fue explícito en diversos textos, así como en sus respectivos mundos literarios: nombres de personajes, motivos, leyendas, mitos, formas, ideología y demandas, actitudes e intereses. De la Cuadra dialogó a su vez con otros creadores. «Honorarios», e.g., recrea y reinterpreta la figura del mítico fetiche Moloch, según lo representan *Metrópolis*, del cineasta Fritz Lang, y *Salambó*, de Gustave Flaubert; la narración aludida es también una refundición en torno al tema del poder omnipresente y cruel, que requiere insaciablemente de víctimas propiciatorias. De igual manera, en su proceso creativo y de búsqueda expresiva, Aguilera-Malta acostumbró remozar y reformular temas en diferentes géneros literarios –como el de la lucha del ser humano frente a las fuerzas hostiles de la naturaleza y la sociedad, interpretado en *La isla virgen*, *El tigre* y *Jaguar*–. En *Honorarios*, Aguilera-Malta se concentró en hallar la manera de transferir la trama del relato «Honorarios» al género dramático. El resultado es una eficaz refundición, en términos de la perspectiva histórico-política y de reflexiones sobre la función de la literatura.

PALABRAS CLAVE: José de la Cuadra, Demetrio Aguilera-Malta, *Nachleben*, Generación del 30, teatro ecuatoriano, cuento ecuatoriano, Moloch, vanguardia, «Honorarios», *Honorarios*, *Salambó*.

SUMMARY

Honorarios, a theatrical work by Aguilera-Malta, and «Honorarios», the story by José de la Cuadra which inspired it are contrasted. The dialogue between the two authors was explicit in various critical texts, as well as in their respective literary production: characters' names, moti-

ves, legends, myths, forms, ideology, attitudes and overall social concerns. De la Cuadra dialogues in his text with other authors and works. In «Honorarios» he reinterprets and recreates allusively the motif of the mythical fetiche Moloch, depicted in *Metropolis*, by filmmaker Fritz Lang, and *Salambó*, by Gustave Flaubert. In that context, De la Cuadra's story delves into the cruel presence of usurping powers, always demanding propitiatory victims. In a similar manner, in his creative process and in his relentless search for expressive form, Aguilera-Malta revamped and reformulated motifs in a variety of literary genres —e.g. the struggle of humanity against the hostile forces of nature and society evident in *La isla virgen*, *El tigre y Jaguar*. In *Honorarios*, Aguilera-Malta focused his creative energy on finding a way to transfer the plot of «Honorarios», the story, into dramatic form. The result is an effective version in terms of historical-political perspective, and on reflections on the social function of literature.

KEY WORDS: José de la Cuadra, Demetrio Aguilera-Malta, *Nachleben*, 1930's Generation, Ecuadorian Theater, Ecuadorian narrative, Moloch, A-vanguard, «Honorarios», *Honorarios*, *Salambó*.

I

HACIA 1960, UN benemérito profesor universitario de literatura inglesa nos hizo recapacitar en una prueba sobre lo siguiente:

«*Midsummer Night's Dream*: better theater or better film?»*

Esa pregunta imprevista sobre la celebrada obra de Shakespeare, bien lo recuerdo, me dejó perplejo. Algo entendía yo de la distinción entre drama y teatro, diferencia quizás más recalcada en inglés, pero en aquel entonces, la verdad sea dicha, no medité lo suficiente sobre las implicaciones de ese particular antes de proceder a responder, sin más, que la pieza en cuestión se presentaba mejor para el cine. El haber tenido la referida distinción en cuenta me hubiera exigido un mayor conocimiento de los géneros y de los recursos que entran en el montaje teatral y en la producción cinematográfica: en los recovecos de las complicadas relaciones que intervienen en tales conceptos como autor-narrador; texto-lector (imaginado o real); representación-recreación-espectador; tiempo y espacio, y tantas más.

Dada mi incompetencia, y dado que solo contaba con mi lectura del drama, mi respuesta optó por la interpretación y la imaginación. Pienso hoy que al descartar lo teatral me convertí entonces, sin saberlo, en tímido cineasta y que, también sin tener conciencia de ello, lo que procuraba mi respuesta era hacer dialogar una pieza canónica con una segunda, con una adap-

* «*Sueño de una noche de verano*: ¿mejor teatro o mejor cine?».

tación, o quizás refundición, a la cual aquélla le había dado inspiración.¹ Lejos estaba yo en mis razonamientos, dicho sea, de contestar apelando a ideologías o, mucho menos, de recurrir a conceptos críticos de actualidad como «texto inspirador» y «texto receptor».²

II

«*Inspirada en un cuento de José de la Cuadra*».

Ese enunciado constituye una suerte de subtítulo a *Honorarios* (*Pieza en un ACTO dividido en tres CUADROS*). [sic] que en 1957 publicó

-
1. En lo que toca a la cuestión de «cineasta», José de la Cuadra me hubiera encomendado que matizara mi distinción entre cine y teatro. En un artículo publicado en *El Telégrafo* de Guayaquil, abril-mayo de 1933, apuntó: «El caso del cinematógrafo. Globalmente aludido, el arte teatral no ha ganado, en cuanto concepción, con la tautología de la pantalla. El cine, maravilla de mecánica que ha llegado a formar, no un arte separado como se cree y dice por ahí, pero sí una rama caracterizada del arte teatral; no ha determinado por sí un consecuente avance de éste. La evolución de la teatristica general continúa por el juego de sus propias palancas; y, si utiliza la cinemática aprovechándose de sus ventajas, no significa esto que le deben al ecra[n] [sic] influencias capitales. Enteramente no le debe ni siquiera ciertas aportaciones que se entienden comúnmente hechas por el cine; la teatristica poseía ya, en China, el escenario móvil, y las representaciones helenas actuaban en escenarios naturales que el espectador contemplaba inmediatamente, no fotografiados». Esas opiniones tienen relevancia dentro del contexto de este artículo: puntualizan la preocupación por los géneros entre los escritores del Grupo de Guayaquil. Estimo, sin embargo, que esos juicios en la actualidad han perdido peso. Ni en la teoría ni en la práctica son el cine y el teatro la misma cosa. Ver De la Cuadra, nota No. 5 de «El arte ecuatoriano del futuro inmediato», reproducido en *Kipus: revista andina de letras*, Quito, No. 16, II semestre 2003, p. 60.
 2. David Fishelov, «Dialogues with / and Great Books: With Some Serious Reflections on *Robinson Crusoe*, *New Literary History*, vol. 39, Spring, 2008, No. 2, pp. 335-353. Fishelov matiza y precisa conceptos como intertextualidad, influencias, préstamos, textos-pre-textos, *Nachleben* y tantos más que han servido a la crítica literaria, con mayor o menor vigencia, en un momento u otro. Pido prestado el concepto de diálogo en ese sentido amplio, con el propósito de ver en De la Cuadra y Aguilera-Malta la función y uso que cada cual hace de textos ajenos o propios. Dentro de los límites, y teniendo presente los procedimientos de uno y otro escritor, interesa fijar no solo la dinámica técnica, los aspectos formales, sino también, y más importante, las variantes semánticas que se producen al yuxtaponer una obra que suscita (el cuento «Honorarios» de aquél) con otra que responde (la pieza homónima de éste).

Demetrio Aguilera-Malta (1909-1981). Queda allí claro que hay un texto inspirador y un texto receptor.

No obstante, no se entiende del todo a qué se refiere precisamente eso de «Inspirada en un cuento». ¿A qué cuento? De hecho, a no ser que el presunto lector sea un iniciado, resulta imposible saber de partida que tanto el título como buena parte del lenguaje empleado en la obra dramática proceden del relato «Honorarios», recogido en la colección *Horno* (1932), de José de la Cuadra (1903-1941).³

¿Y qué del espectador?

No he tenido ocasión de presenciar una representación de *Honorarios*, y me pregunto si el público se entera de alguna forma que se trata de una obra inspirada en otra, no hablar de si el espectáculo es una adaptación o refundición. Tampoco puedo opinar sobre los fundamentales recursos técnicos propicios a las recreaciones teatrales, al montaje de las mismas: lo visual, la luz, lo auditivo, los actores, los gestos, el enfoque, el diseño y la utilería en general. En cualquier caso, la experiencia del sujeto frente al drama/teatro varía de acuerdo con el horizonte de expectativas y conocimientos que cada cual lleva y proyecta en su calidad de lector o espectador, o las dos cosas.

III

Un cotejo de «Honorarios» y *Honorarios* invita (1) a comentarios sobre paradigmas generacionales y (2) plantea problemas de legado y recepción (de *Nachleben*). Sobre lo primero, el mismo Aguilera-Malta reconoció que su voz era parte de una comunidad de escritores que compartía patrones éticos y estéticos, modos y maneras de entender y expresar la realidad circundante.⁴ El «prefacio» que introduce *Siete lunas y siete serpientes* (1970) certifica ese juicio:

-
3. *Honorarios* apareció primero en *Letras del Ecuador*, No. 107, Quito, enero-marzo, 1957, pp. 11, 18-20. En 1959 integró, junto con *Dientes blancos* (1954) y *El tigre* (1955), la colección *Trilogía ecuatoriana*. *Teatro breve* que Aguilera-Malta, con Prólogo de Emmanuel Carballo, publicó en México con el sello editorial de Ediciones Andrea. Esa es la edición a la que nos remitimos en este ensayo. (Téngase presente que *Honorarios*, en letras bastardillas, remite a la pieza de Aguilera-Malta y que «Honorarios», entre comillas, identifica el cuento de De la Cuadra).
 4. Desde sus inicios en el ámbito de las letras, el sentido de grupo es un factor clave en la experiencia histórico literaria de Aguilera-Malta. «Al frente» de *Los que se van*.

Esta suerte de saga es solo mía en parte. En la medida que una voz perteneciente a un CORO entona –en forma transitoria– un SOLO cuya melodía pudo vibrar, también, en otras voces fraternas; las de José de la Cuadra y Joaquín Gallegos Lara [...]; las de Alfredo Pareja Diezcanseco, Enrique Gil Gilbert, Ángel F. Rojas y Adalberto Ortiz [...].

De la Cuadra, en particular, figura una y otra vez en los escritos de Aguilera-Malta. Cualquier comentario positivo sobre el autor de *Los Sangurimas* (1934) halla eco correspondiente en la obra del autor de *Don Goyo* (1933) y *La isla virgen* (1942); por extensión, la acredita e ilumina directa o indirectamente. En 1971, en un diálogo con Fernando Alegría, una pregunta de Aguilera-Malta suscitó esta aserción del crítico chileno: «[sugiero que] los devotos de los Buendía le den una buena mirada a *Los Sangurimas* de José de la Cuadra». ⁵

A su vez, en varias de las respuestas a un cuestionario que en su momento le formuló Gerardo Luzuriaga, Aguilera-Malta expresó que el *Grupo de Guayaquil* «fue y sigue unido –en lo literario y en lo personal– [...]. Yo me siento [dijo] participante del mismo. Aun con los que se fueron –Gallegos Lara y de la Cuadra–, cuya presencia e influencia sentimos todavía». En ese mismo lugar prosiguió a decir que, en lo que tocaba a «la ideología medular del Grupo», él y sus compañeros de generación se acogieron «a un criterio de Cuadra: hacer una literatura de denuncia y protesta» [sic]. ⁶

Cabe un par de comentarios más. En 1955, en «Un intento de evocación», Aguilera-Malta reparó con admiración en las rigurosas exigencias estéticas que se imponía De la Cuadra: «su arte le parece incompleto, mutilado». También hizo relación allí a los viajes y experiencias del autor de «La Tigra» (1935) por el ámbito rural costeño, sugiriendo así que a De la Cuadra le afec-

Cuentos del cholo y del montuvio (1930), los autores (Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera-Malta) signan lo siguiente: «Este libro no es un haz de egoísmos. Tiene tres autores: no tiene tres partes. Es una sola cosa. Pretende que unida sea la obra como fue unido el ensueño que la creó. Ha nacido de la marcha fraterna de nuestros tres espíritus. Nada más».

5. «Diálogo con Fernando Alegría», *Mundo Nuevo*, No. 56, 1971, pp. 45-48.
6. Tanto el cuestionario como las respuestas figuran en el colofón del libro de Gerardo Luzuriaga: *Del realismo al expresionismo: el teatro de Aguilera-Malta*, Madrid, Playor, 1973, p. 199.

taron alma adentro esas vivencias, vivencias que «iba almacenando en su conciencia [cual] puñados de vida» para luego traducirlas en literatura.⁷

No es difícil deducir de lo anterior varios de los supuestos que puntualizan la conversación que se dio entre los escritores del *Grupo de Guayaquil*: preponderancia y conocimiento auténtico de lo rural y de la realidad inmediata, en general; literatura de denuncia y protesta, el alegato; la presencia de lo real maravilloso: las tendencias míticas, evidentes en un coro de temas y personajes; y, no menos, un recíproco apoyo crítico.

Sobre esto último, es de recordar que en 1934 De la Cuadra consagró a «Aguilera-Malta, explorador de la cholera», una de sus *12 siluetas (Escritores y artistas ecuatorianos)*. En *El montuvio ecuatoriano* (1937), a su vez, elogió la autoridad del creador de *Don Goyo* como profundo intérprete y conocedor del mundo cholo. El diálogo de Aguilera-Malta con la obra del autor de *Los monos enloquecidos* (1931[1951]) se extiende más allá de lo ya dicho y de lo que aquí es factible desarrollar: nombres de personajes, coroneles, brujos, leyendas, mitos, léxico, ideología, actitudes y hasta monos se entrecruzan en los mundos narrativos del uno y del otro. *La isla virgen*, *Siete lunas y siete serpientes* y *Jaguar* constituyen una mina en ese sentido, ilustran con amplitud, como bien atestiguó su autor, la saga de todo un grupo: los motivos y formas, los intereses y reclamos de una generación de escritores, sea al nivel colectivo o al individual.⁸

IV

Para entender a fondo el legado del cuento de De la Cuadra en la pieza dramática de Aguilera-Malta (más allá de factores temáticos, de idea de mundo, de lenguaje, de género, según detallaremos oportunamente) cumple fijar, primero, la presencia de alusiones en «Honorarios», alusiones que sugieren que De la Cuadra dialogaba a su vez con obras canónicas, que se inspira-

7. Demetrio Aguilera-Malta, «José de la Cuadra. Un intento de evocación», en *Letras del Ecuador*, Quito, No. 101, p. 34.

8. Está fuera del alcance de los parámetros de este trabajo entrar en ese vasto tema. Pienso aquí, sin embargo, en cuánto figuran en *Jaguar* temas también asociados con De la Cuadra: el abigeo y sus protagonistas, la prostitución rural y sus mujeres, el recurso de los monos, etc.

ba, en otras palabras, tanto en motivos que procedían de una vasta historiografía literaria (científica, mítica, e incluso filmica) como en sus experiencias abogadiles, y, no menos, en sus propias observaciones etnográficas en el agro costeño ecuatoriano. Se trata, pues, de discernir el *Nachleben*, el linaje histórico-literario al que se remonta y en el cual interviene a su vez la vida de ese texto.

La trama de «Honorarios» es aparentemente sencilla: Diego Pinto está preso, falsamente acusado de violación. El doctor Cercado, tinterillo de pueblo, le insinúa a la madre de aquél que sus honorarios, para conseguir la libertad del presidiario, pueden ser satisfechos vía la entrega de Emérita, la hermana doncella del detenido, a sus ansias rijosas. Las consecuencias y conflictos que genera esa propuesta entre los miembros de la familia del recluso configura la narración. El hambre, la miseria económica, la enfermedad y la acerba tirantez, dentro del ámbito familiar, llegan a insoportables extremos. Se precipita la «voluntaria» inmolación de la joven. Sigue la lujuria satisfecha del abogado y su insaciable sed de poder. El «fin» del relato –cierre y apertura– sugiere que el letrado y su coro de acólitos devoran el bienestar colectivo, que fomentan el temor y el mito, y que han de seguir desangrando patrimonios y usurpando derechos, a no ser que las cosas cambien.

Lo que esa sinopsis no recoge, sin embargo, son las menciones que hay en «Honorarios» a tradicionales figuras como Astrea, Diofanto y Moloch, referencias que remontan la narración de un plano local a uno arquetípico y que la convierten en una parábola que puede ocurrir en cualquier época y en cualquier lugar en que preponderan las jerarquías de poder, sean del orden que sean. El doctor Cercado es quien se encarga de dispersar –con o sin comentarios y con no poca indulgencia– esos legendarios apelativos. Lo hace como para consolidar y fomentar sus prerrogativas de letrado, y, tácitamente, sin proponérselo, para llamar la atención a las implicaciones legales de su propio apellido.

Así, no es difícil deducir que De la Cuadra introdujo los nombres de Astrea y Diofanto con intenciones irónicas y sarcásticas. Que el doctor Cercado aluda a Astrea, diosa de la Justicia, resulta ridículo, lo desacredita. La presencia del matemático Diofanto sirve para destacar, a su vez, las cualidades de tinterillo solapado y manipulador que configuran al jurista: «–¡Ah! Las ecuaciones judiciales son tan embrolladas como las famosas ecuaciones del

griego Diofanto, señora: su número de soluciones es infinito; y, a veces, a veces, se encuentra alguna tan fácil, tan fácil...».⁹

La referencia a Moloch, sin embargo, es más complicada, remite al uso y función de las alusiones literarias, al teje y maneje de las mismas, y a la interacción entre un texto inspirador y un texto receptor: a la intertextualidad, diría Gerard Genette. El doctor Cercado declara: «[...] ¿El dinero? ¡Puah! ¡Quédese para los metalizados, que rinden culto a ese nuevo Moloch que es el oro!».¹⁰ Aceptemos que no sea inverosímil el conocimiento mítico de Cercado. Interesantes, sin embargo, son las implicaciones que se deducen de su interpretación del oro como un fetiche corrosivo, comparable (¿en qué sentido?) a la deidad solar cuyo culto, *in extremis*, consistía en propiciarle sacrificios de infantes para aplacar su furia. ¿Qué se propone, pues, la evocación de Moloch en el ámbito cultural e ideológico de ese pueblucho donde transcurre la acción? ¿De qué fuentes procede De la Cuadra? ¿Cómo afecta el diseño y el propósito de su relato el diálogo, tácito o explícito, que sostiene con una tradición interpretativa de Moloch que se remonta a la Biblia (*Levítico*, *2 Reyes*, *Jeremías*) y que en tiempos más recientes remite a *Salambó* (1861), la novela histórica de Gustave Flaubert, y a *Metrópolis* (1927), el filme mudo, futurista, de Fritz Lang? Las dos últimas obras, en particular, repercuten en «Honorarios».

La película de Lang plantea la lucha de clases. De un lado: la élite, los que administran y piensan; del otro: la plebe, los que obedecen y cumplen. Proyectada hacia un imaginado año 2026, aquéllos disfrutaban de beneficios y privilegios, mientras estos aparecen sometidos y esclavizados a una metafórica cultura de máquinas, sinónimo de Moloch, anunciado éste como tal en la pantalla. En el fondo de esa cinta y de otras anteriores, e.g. *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone, halla eco la interpretación de Moloch que propuso Flaubert en el capítulo XIII de *Salambó*.

Si de *Metrópolis* le pudo haber intrigado a De la Cuadra la lucha de clases y la visión expresionista de un mundo moderno, deshumanizado, a un

9. José de la Cuadra, *Obras completas*. Prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco. Recopilación, ordenación y notas de Jorgenrique Adoum, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, p. 370. A menos que se indique lo contrario, todas las referencias a De la Cuadra y a «Honorarios» remiten a la edición antes indicada y aparecen identificadas con las siglas *OC* y las páginas correspondientes.

10. *Ibid.*, p. 370.

siglo por venir, dominado por la máquina y el poder, es más que probable que de *Salambó* admirara, independientemente de la extraordinaria recuperación histórica de la disputa entre romanos y cartagineses, la manera en que Flaubert describe las circunstancias que van de mal en peor en la semítica Cartago, la manera en que cunde la desesperación y se rastrea una solución en la plegaria, en el rezo.¹¹ Se intensifican allí los desastres de la guerra. Escasea y se agota el agua. La sed desespera. Todo arrebata a una población, sin salida, a clamar sosiego en el fervor del milagro, en la mediación de una divinidad insaciable que reclama más y más sacrificios, hasta culminar en la enormidad de la inmólación de criaturas inocentes, consumidas por la deidad del fuego para que perdure el fuego. Ese es Moloch, fetiche solar, devorador, instrumento manipulado y controlado por sumos sacerdotes y acólitos arrastrados por una fuerza más allá de la razón.

Un factor ha de quedar claro: En 1927 –y antes y después– la emblemática figura de Moloch estaba en el aire. Las implicaciones metafóricas del tema no podían haberse escapado a De la Cuadra. «Honorarios» constituye un auténtico diálogo con los avatares de ese legado: con Lang, y con Flaubert en particular. Es una refundición en torno al tema.¹² A la luz de las obras aludidas, el cuento refleja analogías y correspondientes alteraciones: 1) el conflicto entre los dueños de la letra y el poder, y los menos favorecidos; 2) el crescendo de una situación que va de mal en peor: encarcelamiento, crisis económica, hambre, desintegración del orden familiar; 3) el recurso al milagro, al tanteo de cualquier escape que resuelva insostenibles circunstancias; 4) el sacerdocio de clérigos y acólitos de Moloch que De la Cuadra transforma en el mundo del letrado y sus compinches manipulando la Ley, exi-

11. Es lícito recordar aquí el hondo interés que sintió De la Cuadra por la historia. Su tesis doctoral está repleta de directivas al respecto. Iguales deducciones puede uno obtener de escritos como el «Prólogo» a «Sueño de una noche de Navidad», «El caballero Pigafetta», en *Los monos enloquecidos, El montuvio ecuatoriano*, y tantos más. La aludida admiración por *Salambó*, pues, encaja a perfección dentro de sus cuidados fundamentales.

12. Aprovecho aquí la distinción que hace Fishelov (D. Fishelov, «Dialogues with / and Great Books»..., p. 344), en cuanto a diálogos ecos y diálogos auténticos: aquéllos adaptan, cortan, simplifican, sin mayores discrepancias lo esencial del texto inspirador; estos se inclinan más hacia la recreación de ese texto, introduciendo cambios, añadidos, alteraciones, reinventándolo, reinterpretándolo. «Honorarios» se halla entre estos. Volveré después sobre el asunto, teniendo en cuenta los procedimientos de Aguilera-Malta.

giendo, no menos que *in illo tempore*, la inmolación de inocentes: Emérita, vaya irónico nombre, habrá de aplacar la lujuria del doctor Cercado a cambio de llevar éste el alegato judicial a un «cerramiento de razones», a un «cerca-do» (¿en sus dos sentidos?), si bien provisional.¹³

Provisional porque más allá de los alcances alusivos de ese apellido, legales y de otra índole, De la Cuadra seguramente lo escogió (y no creo exagerar analogías) por razones irónicas y por razones de verosimilitud histórica y literaria. No se da el tal «cerramiento de razones» prometido. No hay «cercado» de razones. Queda en el aire al fin de «Honorarios» el hambre insaciable de poder que mueve al jurisconsulto y sus acólitos, el uno matarife y el otro barbero. Se ven venir otras denuncias y alegatos, otros indignantes «cerramientos de razones». Se vislumbran otros doctores Cercado, peritos en tratos y convenios. Se divisan otras injurias y aprovechamientos y, no menos, otra Emérita de turno.

El poder y los privilegios, igual que en *Metrópolis*, subsisten en ese «pueblucho oscuro» donde tiene lugar la pequeña tragedia de los Pinto. Moloch, ostentando la mítica y falaz máscara de la Ley, impone el temor, sigue reclamando inmolaciones: se perpetúa en el poder, adquiere y añade un nuevo estadio de significado. Los abusos y la configuración del tinterillo llevado a un nivel simbólico es el aporte histórico que trae De la Cuadra al *Nachleben* de una tradición escrita que se remonta a tiempos bíblicos. Ni entonces ni ahora se divisa una salida. Perduran los viejos regímenes. Los miembros de las grandes mayorías, y no menos los de «Honorarios», siguen rezando, resignados y agradecidos. Habrán de seguir existiendo también las proverbiales «Eméritas», las aquéllas «a quien Dios recompensa por sus virtudes»; las aquéllas que reclamando el sentido de su nombre, vaya sarcasmo, merecen honores. La refundición que De la Cuadra propuso del tema constituye un homenaje o tributo al historial de los textos que lo inspiraron; ates-

13. *Emérita*. Nombre femenino. Significa: a) La que merece; b) aquella a quien Dios recompensa por sus virtudes.

Cercado. Significa a) huerto rodeado de una valla; b) cerca, valla.

«*Cerramiento de razones*. Antiguamente se llamaba así la conclusión, esto es, la terminación de los alegatos y probanzas hechas jurídicamente en un pleito, después de la cual se puede dar la sentencia» [sic]. Tomo esa información del *Diccionario razonado de legislación y jurisprudencia* de Joaquín Escriche (París, Librería de Rosa, Bouret y Cía, 1860, p. 435). Diccionario, dicho sea, cuya existencia es ampliamente conocida entre los jurisconsultos, y De la Cuadra cuenta entre éstos.

tigua asimismo su rigor estético y sus preocupaciones sociales: literatura y compromiso, terrigenismo y universalismo, lo local y lo planetario marchan mano a mano en su relato.

V

*El mismo tema les da vueltas y vueltas, horas y horas.*¹⁴

Me he expandido en esa nota, al igual que antes en el diálogo entre De la Cuadra y Flaubert, anticipando que para comprender mejor la interacción que se da entre «Honorarios» y *Honorarios* es imprescindible tener pre-

-
14. Intencionalmente tomo esa cita, p. 92, de la edición de *La isla virgen* que en 1978 editó Demetrio Aguilera-Malta, y que es parte del «Homenaje con motivo de sus 50 años de narrador» que publicó en México Editorial Grijalbo, S. A. (Le agradezco a mi primo Juan José Robles Azúa el haberme facilitado el acceso a la publicación de Grijalbo). En la edición de *Obras selectas* (Guayaquil, M. I. Biblioteca Municipal de Guayaquil, 2005, p. 306) la cita en cuestión revela una significativa variante en cuanto a perspectiva temporal. Reza así: «El mismo tema les da vueltas y vueltas, largas horas». La edición príncipe (Guayaquil, Vera y Cía. Editores, 1942, p. 102) registra: «El mismo tema les da vueltas, largas horas». Las concebidas distracciones de lector me despistaron y me impidieron reconocer de inmediato la variante sentada en la repetición o no repetición del vocablo «vuelta», y erróneamente asumí que la versión de *La isla virgen* reproducida en *Obras selectas*, si bien los editores Melvin Hoyos Galarza y Javier Vásconez no lo indican, correspondía a la primera edición, prologada por Ángel F. Rojas, pp. 5-16. Prólogo, «Consideraciones sobre el significado de la novela *La isla virgen*», dicho sea, no incluido ni en la «edición» de Guayaquil ni en la de México, 1978, pero sí, con un cambio menor en el título del artículo, en la de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, de 1954 (edición que a primera instancia no tuve a mi alcance), según lo acabo de confirmar gracias a Marlene Aguilera de Dávalos, albacea de las obras de su padre. Al cotejar con más cuidado la publicación de 2005 con la primera edición, 1942, es irrefutable que ésta no es la base de aquélla. Reconozco que el proyecto de la Biblioteca Municipal es uno de «Rescate Editorial», y que no pretende ser una edición crítica, aunque sí presume de ser una «primera edición». No registra, sin embargo, en qué sentido lo es. Recomendable hubiera sido avisar que era la primera de su especie y que las obras reproducidas no son sino «reimpresiones» de ediciones ya existentes que habría que identificar, señalando las variantes del caso. La bien documentada «Bibliografía de Aguilera-Malta» que contribuye César Chávez Aguilar a *Obras selectas*, pp. 960-1001, apunta tres ediciones: 1) la primera; 2) la de la Casa de la Cultura; y, 3) la de Grijalbo. La edición de *La isla virgen* que publicó en 1954 la Casa de la Cultura resulta ser, está claro, la que reprodujo *Obras selectas*. Los editores no documentan ese dato. Y por eso mismo me detengo en el particular, dado que no hay indicación de si el texto de 2005 que tenemos a mano es una versión más de *La isla virgen*, que no es ni la de 1942 ni

sentes: 1) los posibles factores que entran en la adaptación o refundición de un texto precedente; 2) el material que directa o indirectamente puede aportar un texto matriz a un texto receptor; y 3) comprender el método al que recurre cada autor para hacer eco o alterar el horizonte de recepción del legado de asuntos o motivos que lo inspiran.¹⁵

En lo que toca a Aguilera-Malta, juzgo que esos apartados se irán aclarando a lo largo del resto de este escrito. Oportunamente comentaremos

la de 1978, pero sí, conforme he podido establecer, la de 1954. De hecho, futuros lectores tendrán que vérselas con las variantes substantivas que introdujo el autor en la edición de 1978 y en las que correspondientemente se dan en la de 2005 frente a la de 1942 y también en la de 1954 que resulta ser, sin el estudio de Rojas ni los grabados de Galo Galecio que contiene, la fuente de la de 2005. Un somero cotejo de casi cualesquier páginas de los textos de 2005 [1954] y 1978 fijaría que el de 1978 es el más reciente. Aguilera-Malta efectuó cambios substantivos en la edición de 1978: (1) identificó capítulos solo con números romanos; (2) eliminó subtítulos dentro de los capítulos; (3) descartó frases superfluas; (4) introdujo variantes importantes en el lenguaje –hizo sustituciones de verbos, nombres, adjetivos, añadió palabras, cortó otras, enmendó diálogos y restó frases–; (5) se distanció del párrafo corto, telegráfico, y dio preferencia al más lato; (6) hizo cambios en la puntuación, y no menos redujo la usanza de la elipsis; (7) introdujo reformas en la perspectiva narrativa, haciendo más ambiguo y sugestivo el relato, invitando así aún más la participación del lector, instándolo a la interpretación y a que recurriera a la imaginación; (8) cambió el nombre de la hacienda de «Pan de Oro» a «Pepa de Oro» por obvias razones alusivas e históricas. La crítica tendrá que encargarse de esos y otros factores textuales y paratextuales. Y tendrá que tener en cuenta también un cotejo de la edición de 1942 con la de 2005 (reimpresión de la de 1954), en tanto ésta difiere de la primera y de la que editó Grijalbo (1978). Mírese, por ejemplo, el último capítulo de las «tres» versiones y se comprobará que el número de variantes substantivas en cada caso es contundente. No me sorprendería que ese cotejo llegue a la conclusión de que *La isla virgen* (1978) –editada y revisada por Aguilera-Malta, según lo confirma la fidedigna copia mecanografiada que reposa en manos de Adda Teresa Aguilera de Manosalvas, hija del autor– acabe siendo una prístina experiencia para el lector: una radical refundición de la novela, otra composición por así decirlo. No cumple especular aquí sobre las razones por qué lo hizo. Lo dicho sí invita, sin embargo, nuevas lecturas de las obras de Aguilera-Malta; y ello sugiere, por contigüidad, que lo que proponemos en las páginas subsiguientes sobre la tendencia a remozar lo ya escrito fue una constante en nuestro autor, remiten a su proceso creativo, a su constante búsqueda de una más lograda y rotunda expresión. Acaso el aludido cotejo, vale añadir, resulte ser, igualmente, una versión más de la misma narración. Todas, a fin de cuentas, «variantes de una sola», prestando para el caso el comentario de José de la Cuadra respecto a las historias y leyendas, las «penaciones» y los «ejemplos», que cuenta y recuenta el agro montuvío (J. de la Cuadra *Obras completas*, pp. 468, 885).

15. Sobre las posibilidades y formas de diálogos que se pueden dar entre textos de diferente orden, ver D. Fishelov, «Dialogues with / and Great Books»..., pp. 344-353.

sobre los dos primeros al yuxtaponer «Honorarios» y *Honorarios*. Respecto al tercero, el fenómeno de la adaptación/refundición atrajo más de una vez la curiosidad e interés del autor de *Don Goyo*. Ese interés fue intenso y casi siempre consistió en diálogos consigo mismo. Le gustó experimentar con la cuestión de cómo funciona la misma idea al pasar de un contexto a otro: dígase la del brutal encuentro entre hombre y tigre (entre ser humano y natura) llevada de un episodio de novela (*La isla virgen*) a drama (*El tigre*) y a novela (*Jaguar*).¹⁶ Esas tres obras revelan constantes ajustes, desajustes y permutaciones: lecturas, relecturas y recreaciones en torno al mismo tema, tema tan central que, como indica el sub-epígrafe de esta sección, Aguilera-Malta le dio «vueltas y vueltas», casi con obsesión, invitando al lector, por así decirlo, a que recurra al uso de yuxtaposiciones y contrastes que revelan variantes textuales y genéricas.¹⁷

Contrario, sin embargo, a lo que ocurre con la adaptación o refundición del mismo tema dentro del mismo medio –dígame las tres versiones filmicas de la novela *The Maltese Falcon*, que he vuelto a ver recientemente– a Aguilera-Malta, más que los modos, tonos y maneras, evidentes en las tres películas aludidas, le inquietó sondear el mismo asunto, sí, pero en términos de cómo se manifiesta (adquiere forma) la experiencia en cuestión al ser trasladada de un género a otro.¹⁸

Así, descripciones, tramas secundarias, narraciones intercaladas y situaciones dramáticas deslindan la experiencia y los cambios mayores y mínimos. Se matizan enmiendas y añadidos. El deleite está en el acto de contar y recon-

16. *El tigre*, traslada, sabido es, gran parte del contenido del capítulo 5 del «Libro primero» de *La isla virgen*. (Luzuriaga entre otros ya lo observó, cfr. G. Luzuriaga: *Del realismo al expresionismo: el teatro de Aguilera-Malta*, p. 87.) *Jaguar*, a su vez, vuelve novelísticamente sobre el motivo clave de esas dos obras: lo explica, lo matiza y refunde. Dicho motivo figura también en su obra pictórica (Oportunamente veremos el traslado de cuento [«Honorarios»] a drama [*Honorarios*]. Mas no se olvide que el drama *Infierno negro* (1967) generó la novela *Réquiem para el diablo* (1978), y que hubo también experimentos con traslados y adaptaciones cinematográficos). Todo sugiere que las indagaciones de Aguilera-Malta en cuanto al potencial de cada género fueron persistentes, configuran su obra.
17. Mientras en *De la Cuadra* la recepción era de carácter alusivo, tácito, en Aguilera-Malta el teje y maneje de éste o aquel motivo es explícito y remite mayormente a su propia obra; y, cuando no ocurre así, caso *Honorarios*, se informa al lector / espectador sobre el texto inspirador, objeto de la recepción o recreación.
18. Las interpretaciones cinematográficas de la novela de Dashiell Hammett son: *The Maltese Falcon* (1931), *Satan Met a Lady* (1936), *The Maltese Falcon* (1941).

tar empleando diferentes formas y recurriendo a la técnica del corte y el recorte en una suerte de *collage* estructural que agrega o descarta, que edita y remodela, que conduce a dobles o triples lecturas. Cada nuevo texto reduce, enfatiza, o amplía lo que proponía el anterior, incluso lo tergiversa, acusarían algunos.

Por eso quizás, en el juego de prefacios que funciona cual suerte de pórtico a *Jaguar*, un presunto «personaje» aparece intercalado y pide explicaciones (¿al autor?), anticipando quijotesicamente los reclamos o glosas que quizás otros lectores, o el narrador mismo, pueden hacer a lo ya narrado o dramatizado en las tres obras:

El Moreno –que durante muchas noches leyó mis historias en voz alta, a la luz de velas y candiles, en canoas y balandras– me dijo ya hace bastantes años: «Niño Raúl –así me llamaban entonces en las islas y, sin duda, así me seguirán llamando, si es que todavía me llaman– niño Raúl, por ahí andan diciendo que usted va a contar las aventuras del Manchado. Eso está bueno. Lo malo es que también andan diciendo que le va a cambiar el nombre de Tigre por Jaguar. Jaguar será en otros lados, para los blancos, los leídos y escritos, los que nunca han puesto los pies en estas tierras. Para nosotros, el Manchado es el Tigre. Si lo llama de otro modo, todos nos vamos a reír de usted, y muy pocos sabrán de qué se trata. Claro que yo le digo, no más...» Ahora que solo la sombra del Moreno seguirá navegando en ríos y mares, yo quisiera hacerle saber que aunque menciono aquí al Jaguar, en verdad de verdad, solo hablaré del Tigre.¹⁹

Las adaptaciones/refundiciones que realizó Aguilera-Malta invitan preguntar: ¿Es que *El tigre* es una adaptación? ¿Es que *Jaguar* es una refundición? ¿En qué radica la diferencia? Una adaptación propone un ajuste, un acomodo o re-arreglo en el texto primigenio; en lo fundamental, sin embargo, se mantiene dentro de los parámetros del original, del texto inspirador.

19. Dos cosas: 1) «Raúl», lo sé por sus hijas Adda Teresa y Marlene, era el nombre que usaba la familia para identificar al escritor a fin de no confundirlo con su padre, también llamado Demetrio. 2) Los diversos recursos paratextuales a que recurre Aguilera-Malta en sus varias obras bien pueden ser objeto de todo un estudio. Gerard Genette –*Paratexts. Thresholds of Interpretation*, trad. Jane E. Lewin (Cambridge: Cambridge University Press, 1987 [1997])– hallaría en el pasaje citado harto pasto para una discusión sobre las tantas funciones e interacciones que se pueden dar en el prefacio de un texto literario: autor, narrador, actor, lo ficticio, lo alógrafa, etc.

Refundición contiene la idea de posible modificación e innovación. El texto receptor altera, transforma, reforma, o, incluso, aporta una nueva dimensión al texto o textos que inspiran, los regenera.²⁰ ¿Dónde encaja *Honorarios* dentro de ese esquema?

A su debido tiempo precisaremos ese último particular. Cabe desde ya advertir, sin embargo, que un cotejo de los textos de su propia autoría que barajó Aguilera-Malta exigiría un estudio más detallado que el que sometemos aquí. Dicho estudio revelaría que aprehender los atributos, naturaleza y capacidad expresiva de los métodos de cada género fue una constante suya. Yuxtaponer, por ejemplo, los procedimientos empleados para rendir el capítulo de *La isla virgen* con los utilizados en la versión correspondiente, que es *El tigre*, ocasionaría reajustes de lectura y significado; y, pondría en evidencia, sin tener en cuenta el montaje teatral, una serie de diferencias y factores en cuanto a selección y énfasis, cual, dígase, la implícita importancia de los efectos acústicos y visuales. Y no menos pondría en evidencia las referencias al ritmo, pausas y tonos del lenguaje con el fin de intensificar la expectativa y el suspenso dramáticos en el ambiente, fomentando de ese modo, e.g., el sentido de ansiedad ante la presencia de lo insólito. En esa línea, el uso de cuadros, en vez de actos, impone, por definición, restricciones en el ámbito en que ocurre la acción. Ese factor promueve en el lector (y más aún, seguramente, en el espectador) un sentido de asfixia e inquietud, de conjetura y misterio acerca de lo que sospechamos ocurre o puede ocurrir fuera del escenario.

La novela opera de otra forma. El espacio donde se desarrollan los hechos es ampliamente elaborado; y, de modo parecido, las vivencias de los personajes son pródigamente proyectadas. La pieza no puede entrar ni en ocupaciones ni en topografías detalladas. El escenario, pues, impone límites, exige un sentido de concreción y síntesis. *El tigre*, e.g., reduce o elimina la

20. Algo indicamos ya sobre esta distinción (ver la nota No. 12). En lo que toca a las obras aquí en cuestión (y sin olvidar variantes), en el traslado de capítulo de novela (*La isla virgen*) a drama (*El tigre*), Aguilera-Malta empleó un método similar al que caracterizó su adaptación dramática de «Honorarios». *Jaguar* corresponde (en tanto se adentra en el porqué del temor mítico ancestral), con otro aliento y amplitud, a los recursos que De la Cuadra utiliza en el rescate, dígase, de la atávica e iterativa presencia del motivo relacionado con Moloch. La diferencia gira en torno a géneros y en tanto Aguilera-Malta, acaso menos libresco, no recurre a fuentes ajenas ni a alusiones para dar latitud a lo narrado, sino que se remite a su propia obra creativa, la transfigura, la vuelve a contar e interpretar, la elabora y expande, ensancha el marco cual si pidiera prestado de sí mismo.

presencia de un buen número de personajes. Pero ¿qué de los concurrentes? De hecho, Aguilera-Malta los tiene muy en cuenta. El lenguaje, con miras a un público ciudadano y más bien culto, resulta más accesible en la pieza. Se registran cambios de vocabulario que responden acaso a las exigencias de un potencial espectador menos familiarizado con localismos y realidades rurales, pre-modernas: los «candiles», advertimos, se convierten en «linternas».

Hay estrategias, sin embargo, que pueden pasar desatendidas tanto por los asistentes como por los lectores, tal el cambio de denominación de «el manchado» (en la novela) a «el Manchado» (en el drama) para identificar al tigre. Se entiende la intención del autor: transformar a la fiera en fuerza mítica, en una suerte de pavorosa deidad. No está claro, sin embargo, cómo se ejecuta esa distinción en el escenario (¿efectos acústicos?). De no ser así, la diferencia solo la percibe el lector y no el espectador. Por cierto, la cuestión del cambio de «manchado» a «Manchado» no es en ningún sentido frívola. Apunta al aludido tema clave en Aguilera-Malta: la pugna del ser humano con poderosas fuerzas más allá de su control: ¿la naturaleza? ¿los instintos?²¹

La búsqueda de nuevas formas y técnicas para expresar ese desencuentro fue tenaz. En *Jaguar* volvió el autor sobre esa insistente preocupación. La estructura novelesca le permitió ampliar historias, ambientes y perspectivas: narrar, describir, estudiar, elaborar diálogos y fijar idiosincrasias expresivas; le permitió contar y dejar que otros cuenten, en vez de solo centrarse en el destello del momento, en el estado cronotópico de un personaje, o en resumir el conflicto dramático de otro. *Jaguar* recoge inéditos puñados de vida, fragmentos que quedaron fuera de las otras dos obras, que afectan el

21. En el episodio de *La isla virgen* que remite a ese enfrentamiento lo que se subraya es el careo entre el hombre y la bestia. La culminación de esa disputa adquiere cualidades heroicas, convierte al sujeto (personificado en el mayordomo Guayamabe, figura que desde *Los que se van*, 1930, en «El cholo que odió la plata», está en germen) en arquetipo. Se celebra el triunfo y la fortaleza del paradigma humano en su sempiterna lucha contra la barbarie. La clave, deducimos, está en el conocimiento y control de sí y de lo propio. En *El tigre* el interés recae en el temor mítico, en el miedo que siente el Zambo Aguayo ante un tigre real o imaginado, suerte de temible e inexplicable fuerza maléfica que incapacita al individuo, que lo avasalla. Del drama recogemos estos comentarios: «—A lo mejor don Guayamabe está en lo cierto. [...] Él dice que tal vez hay dos Manchados [...]. El uno es ése que se come a los animales [...]. El otro es ése que el Zambo Aguayo lleva dentro». Ver: Carlos Solórzano, edit., *El teatro hispanoamericano contemporáneo*, vol. II, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 25). *Jaguar* adentra, ya se lo dijo, en el cómo y el porqué de ese temor mítico.

todo y la parte. El caso del Zambo Aguayo ilustra el caso otra vez. En la última novela el interés no recae en lo que ocurre después de la muerte del susodicho personaje, conforme ocurre en *La isla virgen*, sino que se fija, más bien, en el espacio de tiempo que corresponde a la memoria de los más o menos veinte y tantos años de lo que constituyó la vida de Aguayo, empezando con los más tempranos recuerdos de su niñez. La intención es examinar a fondo el cómo y al porqué del miedo ancestral que aflige al personaje, al Zambo Aguayo.

Impelido por un férreo esfuerzo por lograr un compendio o cuadro grande que abarque y rinda toda la zaga primaria y secundaria, en torno a la problemática del ser humano, haciéndole frente a una feroz y arquetípica bestia (objetiva y subjetiva, natural y social, literal y simbólica), *Jaguar* se explica sobre otros temas y figuras que matizan ese conflicto. Todo lo que circunda ese enfrentamiento se constituye en factor novelístico. Se presta más atención a personajes femeninos, al tema del honor, al primitivismo (las ansias rijas, la superstición, el temor mítico, el machismo). Se profundiza en los estragos de enfermedades congénitas al medio. Se crea un ambiente más rico en costumbres y sensaciones: el olfato se agudiza, igual la presencia acústica, gustativa, visual, descriptiva. La lucha con la naturaleza y el motivo ecológico tampoco pasan inadvertidos. Se recrea en detalle la cartografía de islas y esteros, de hombres y mujeres bravías comerciando en un mundo elemental y casi inédito. Se introducen nuevos personajes. La novela traza, en suma, un cuadro mural amplio, que recoge motivos de las dos obras anteriores, de *La isla virgen* y *El tigre*, para reelaborarlos y para entretrejerlos con otros nuevos que les dan mayor densidad y tesitura. El carácter oral del discurso se enriquece, igual, con la intercalada presencia de presuntos narradores nativos.

Con las debidas variantes, los diálogos de Aguilera-Malta con cada una de esas tres obras suyas constituyen (1) distintas expresiones genéricas, dígame experimentos expresivos en torno a (2) un tema clave: el temor mítico (y acaso una manera de superarlo, vía la ejemplar figura de Guayamabe). *Jaguar* no se desvía del tema ni de su conclusión, pero sí, en cambio, por medio de todos los recursos al alcance del género novelístico, procede a configurar una razón de ser de los personajes, de su comportamiento y de su condición ontológica. Esta obra resulta la que más hondamente hace frente al motivo que Aguilera-Malta, tratando de entenderlo, le ha dado «vueltas y vueltas» por «horas y horas» con persistencia y obsesión: la ya dicha lucha del ser humano frente a las hostiles fuerzas, reales o imaginadas, de la naturaleza y la sociedad.

El texto inspirador original deviene un cuadro mural multidimensional. Esa presencia de la parte en el todo y, a su vez, lo opuesto, afecta la lectura de uno y otra. Las tres obras vistas en conjunto producen un lienzo amplio en que el motivo desarrollado en una obra que se enriquece vía ajustes, reajustes y añadidos, proporcionados por otra, resultando en un montaje de perspectivas y *close-ups*, en una experiencia múltiple que arregla y complementa los avatares y metafóricas implicaciones del motivo, gracias a la suma de fragmentos y puntos de mira.

VI

No es difícil concluir de lo dicho que Aguilera-Malta dialogó con sus propias obras, buscando entender mejor las posibilidades y límites de uno u otro género y las capacidades técnicas que permiten hacer eficaz la expresión de un motivo. No menos se rezuma de ese cometido un persistente esfuerzo totalizador por entender y enfocar mejor un asunto cardinal: el conflicto entre hombre y natura. Que sin duda hubo otras razones que motivaron el deseo de arreglar y re-arreglar sus escritos se las puede deducir de un cotejo de las varias versiones que hay, e.g., de sus novelas. En el fondo, sugiero, no es tanto la idea de mundo la que cambia en las tres obras discutidas, sino las formas de expresarla. Aguilera-Malta quiere estar al día con las exigencias de un público lector y con todo lo que un horizonte de expectativas en evolución conlleva, sin excluir exigencias de mercado. Pero, ¿qué hay de todo ello en su diálogo con el relato de *De la Cuadra*?

Sin olvidar la lectura de «Honorarios» que ya planteamos, y solo entonces, y sin tampoco dejar de lado la pericia técnica que logró Aguilera-Malta en la recreación de material trasladado de un género a otro, cabe preguntar a qué responde la adaptación teatral que éste hizo del cuento de José de la Cuadra. ¿Qué motiva el ejercicio? Acaso: (1) ¿Un anhelo de vigencia? (2) ¿La afición a los traslados genéricos, al puro deseo de intentarlos y zanjarlos? (3) ¿Una revisión de la idea de mundo que proponía *De la Cuadra*?

Aguilera-Malta estaba seguramente al tanto de que la matriz de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, iba a publicar en julio de 1958 las *Obras completas* de José de la Cuadra. No es desfachatado pensar que tanto *Honorarios*, que vio la luz en *Letras del Ecuador* en enero del 1957, como «José de la Cuadra, un intento de evocación», publicado en 1955 en el No.

101 de la misma revista, eran parte del homenaje que se venía gestando en torno a la obra del autor de *Los Sangurimas* en las discusiones de proyectos publicitarios que pretendía la cúpula directiva de la Casa. Las dos mencionadas publicaciones de Aguilera-Malta fijan su presencia, y promueven, igual, su vigencia en el ámbito de la alta cultura ecuatoriana.

Exhumar el cuento «Honorarios» para transformarlo en pieza teatral le exigió entrar en el traslado de modalidades y revisiones genéricas que ya le habían preocupado y que le iban a preocupar más y más respecto a su propia obra. *Honorarios* es, sin embargo, un caso diferente en tanto el proceso de adaptación nos remite (1) a un escrito del mismo Aguilera-Malta y (2) tampoco se trata de un capítulo de novela, sino de un cuento. Los recursos técnicos, y no viene al caso repetirlos, no difieren de los empleados en el traslado del episodio de *La isla virgen* a su versión teatral en *El tigre*.

Algo semejante se puede decir en cuanto al léxico. No es noticia que al menos una cuarta parte de *Honorarios* procede, palabra por palabra, de «Honorarios».²² Esa transcripción mecánica, sin embargo, no funciona, dígame, de una manera parecida a la que se da en el celebrado «Pierre Menard, autor del Quijote» de Borges. En Aguilera-Malta el calco de pasajes enteros de «Honorarios» no alteran ni el significado histórico ni el sentido de estilo, algo que sí se da en el ejercicio de Borges.

Más productivo es yuxtaponer cuento y pieza dramática, teniendo en cuenta la factura de géneros, la idea de mundo (contexto, énfasis temático, atributos de personajes), la cuestión de ideas sobre la función de la literatura y de sus implicaciones simbólicas en la que coinciden lo local y lo universal; teniendo en cuenta, en suma, las modificaciones en el alcance semántico que le confiere a una obra cada nueva generación de lectores, en el horizonte de la sociología del gusto literario.

Un ensayo de julio 29 de 1933, «La iniciación de la novelística ecuatoriana», que De la Cuadra publicó en *El Universo* de Guayaquil, sirve para recordar la posible conversación sobre géneros que se dio entre los miembros del Grupo de Guayaquil, conversación en la cual también participó, cabe asumir, Aguilera-Malta.²³ Valgan unos cuantos apartados:

22. Cfr. G. Luzuriaga, *Del realismo al expresionismo...*, pp. 95-97.

23. Reproducido en J. de la Cuadra, *Obras completas*, pp. 953-958.

La factura del cuento urge un singular sentido de síntesis, de concreción, de resumen [...]

La factura de la novela requiere en cambio, un cierto sentido de latitud, de anchura, de explayamiento, [...]

El cuento se hace, primordialmente, en profundidad, y luego en superficie. La novela se hace capitalmente en superficie y después en profundidad.

La novela narra y estudia; el cuento estudia y narra.

La novela no contiene fatalmente el cuento; el cuento contiene germinalmente la novela.²⁴

En el fondo de los tanteos narrativos y teatrales de Aguilera-Malta perduran preocupaciones como las antes citadas. En efecto, su obra resulta una suerte de respuesta a las opiniones enunciadas, y a esta otra también de De la Cuadra: «yo no veo en el cuentista ecuatoriano nacer el novelista».²⁵ Pero ¿qué del paso de cuentista a dramaturgo?

Confirmado lector de Ibsen y Shakespeare, el autor de *Los Sangurimas* no se pronunció sobre la factura del drama o de lo teatral (a no ser lo citado en la nota No. 1), o sobre posibles paralelos y diferencias entre cuento y drama. La norma aceptada es, sin embargo, que la adaptación de cuento a pieza en un acto funciona mayormente con holgura, dado que uno y otro son adeptos a la concisión y al efecto único. Se presenta una situación conflictiva, se la desarrolla, se la lleva a un clímax y se produce una solución o desenlace.

«Honorarios» y *Honorarios* siguen ese esquema. Aguilera-Malta no alteró fundamentalmente la trama del cuento. Su esfuerzo iba encaminado a hallar la manera de transferir a la escena la peripecia que contiene el relato. Éste se mueve en varias latitudes: (1) el bufete, (2) las casas, (3) la calle, (4) el de las alusiones tácitas y explícitas y (5) el de las implicaciones semánticas. La pieza (respaldada por el sentido dramático de «cuadro») restringió el espacio al del bufete, con la consecuencia de que el elenco de personajes que figura en la narración pasa a consistir en solo dos: el doctor Cercado y la Vieja. Lo que en el cuento experimentábamos directamente es reportado por ésta, adquiriendo así este personaje un mayor papel protagónico en el drama.

El protagonismo de la Vieja introduce dos cambios fundamentales. Es ella quien, por un lado, reporta y amplía la presencia de la solapada y siniestra figura del abogado: sus atributos de ogro despreciable (y no menos den-

24. *Ibid.*, pp. 1956-1957.

25. *Ibid.* p. 957.

tro de su propio hogar o madriguera). Es ella quien propone también una incipiente posibilidad de venganza de parte del lado abusado y plebeyo, el suyo. El resultado es una refundición de «Honorarios» en términos de visión histórica y en cuanto, se sobreentiende, a la función de la literatura. Los dos factores se entrecruzan y en el fondo acaban siendo uno solo.

De la Cuadra argüye que la historia está llena de los incontables abusos ejecutados por los Cercado (y sus equivalentes) y de las consiguientes referencias a los sacrificios de las Eméritas y de tantos otros usurpados. Añade que la función de la literatura ecuatoriana, según él la entendía, era exponer tendenciosamente esos aspectos de la realidad circundante que constituyen una afrenta a la dignidad humana. De inmediato aconseja, sin embargo, que el afán idealista, partidista, de poner la realidad artística al servicio de una causa conlleva el peligro de ser acusada de falsa, de acabar siendo una literatura de propaganda. En suma, dice, una «obra literaria está destinada a fracasar si se permite que la tendencia (que la denuncia y la protesta) surja, no como resultado de las exigencias estructurales impuestas por las situaciones y acciones dentro de la creación artística, sino debido a las obstrucciones ideológicas del escritor».²⁶

En esa luz, el haber ampliado los factores negativos que propone la figura del doctor Cercado, le permitió a Aguilera-Malta refundir el sentido de la visión histórica que suscribe «Honorarios». En éste, la resignación, el rezo y la súplica da «fin» al relato, se agitan así en el lector los apilados e iterativos ecos de Moloch y, por contigüidad, de una visión de la literatura que denuncia y protesta pero que no compromete la idea de verosimilitud. En la pieza, ya se lo dijo, se propone un sentido de la historia que vislumbra actos subversivos y posibilidades de lucha para conseguir que las cosas cambien. ¡Se vislumbra!

Acaso Aguilera-Malta, dada la intensificación de la Guerra Fría durante los años 1950 (Corea, el Canal de Suez, McCarthy y el anticomunismo

26. Esas palabras me corresponden. Ver mi *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, p. 89. Estimo que no es del caso repetir aquí lo que ya expuse en ese libro sobre las preocupaciones que advierte De la Cuadra en cuanto a su obra y en la de los del Grupo de Guayaquil respecto a «literatura tendenciosa», «terrigénismo-universalismo», «responsabilidad social y responsabilidad artística», factura del cuento, presencia del cine y otras más. H. E. Robles, *Testimonio y tendencia mítica...*, pp. 87-88, 90-99, 110-113, 114 (notas 4-6, 17-20).

fanático, la persistente inquietud en la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos y, en Cuba, una revolución en gestación), sintió alma adentro la influencia de ese contorno, y la consiguiente necesidad de tomar partido: entreviendo el acto subversivo.

Claro que hay denuncia y hay protesta en ambas obras. La distinción se pronuncia en términos de la propuesta histórica y de la cuestión de la función social de la literatura. La gran diferencia entre «Honorarios» y *Honorarios* radica en términos de cómo interpretar esos dos factores. De la Cuadra convenía que las cosas tenían que cambiar, pero también entendía que la realidad histórica no auspiciaba ni tácitas ni explícitas posibilidades de cambio, en un ámbito pleno de rígidas jerarquías como el que se plantea en la realidad artística de su relato. Violentar esa realidad artística, poniéndola al servicio de sus ideales sociales y políticos hubiera sido caer en un partidismo burdo. Por eso, quizás, el «cierre» de su relato prorrumpe ironías y sarcasmos: «Pero, había que agradecerle siempre [al doctor Cercado] –¡no alcanzarían los días de la Vieja a rezar por él!– porque, generosamente, se hizo cargo de pagar, cuando fuera oportuno, el crédito hipotecario que gravaba la finca».27

Aguilera-Malta, quizás menos centrado en canónicas presencias literarias, cual las que alude «Honorarios» (y que se remontan a la Biblia), refunde lo que narra De la Cuadra, señalando que una realidad histórica monstruosa, personificada en el doctor Cercado, tiende, por necesidad, hacia al menos incipientes actos de protesta, de posibles transformaciones ontológicas y culturales en marcha. Las palabras de la Vieja al final de *Honorarios* propende la posibilidad de un porvenir entrevisto que, con sangre si es necesario, barra las horrendas usurpaciones y jerarquías en vigencia. Dice aquélla: «(Pesando sus palabras). Descuide doctor. Ya le pagaremos. Le pagaremos todo. Hasta la última gota de sangre. Y hasta el último centavo».28

«Honorarios» pone más énfasis en la decisión de Emérita, en su instintiva inclinación, más allá de la razón, de propiciarse a la inmolación. Ese acto se apoya en la supremacía de la solidaridad familiar, sostiene que los intereses del grupo superan a los individuales. La ironía y el sarcasmo cunde, reitero.

27. J. de la Cuadra, *Obra completa*, p. 373.

28. D. Aguilera-Malta, *Honorarios*, pp. 35-36.

Honorarios, por su parte, se centra en el conflicto. Rechaza la idea de sacrificio. Propone el acto subversivo en ciernes. Mientras en 1932 *De la Cuadra* se ubica dentro de una vasta tradición y legado literario, universal, Aguilera-Malta, asistido por cinco lustros de cambios culturales, sin dejar fuera la mención de Diofanto y Moloch, responde más a la circunstancia histórica inmediata, propia; afectado por las conmociones sociales: entrevé y propicia una posible y radical solución.

Lo propio frente a lo universal es una constante en las letras hispanoamericanas, y no menos en los escritos que nos legó *De la Cuadra*. Que «*Honorarios*» y sus tantas alusiones propongan ese diálogo, y que *Honorarios* responda en la forma en que lo hizo, fijándose preferiblemente en el terruño y en lo que se debatía en la esfera pública de ese tiempo, es sin duda motivo de conversaciones y polémicas entre esos dos textos. Cada nuevo lector, cada nuevo espectador, cada nueva generación, prevenidos todos con su propio inventario de lecturas e influencias, de vivencias e historial ideológico, tomará partido a favor de una u otra postura, de una u otra expresión, consonante con su sentido cultural (personal y de grupo) respecto a la razón de ser de la obra artística en cuestión.

Al final, una pregunta similar a la que figura al principio de este escrito se pronuncia otra vez en el aire:

«*Honorarios*»/*Honorarios*: ¿mejor cuento o mejor drama/teatro?

No presumimos de haber hecho otra cosa aquí que proponer horizontes y posibilidades de lectura, invitando a un presunto lector/espectador a que afirme o contradiga lo sugerido, a que llegue a su propia conclusión y alegato de valores. ☺

Fecha de recepción: 16 marzo 2009

Fecha de aceptación: 4 mayo 2009

**Demetrio Aguilera-Malta:
Los que se van: inicios y retornos**
MARÍA HELENA BARRERA

RESUMEN

La autora revisa los relatos de Aguilera-Malta incluidos en *Los que se van*. Ellos anticipan los contenidos y rasgos de su narrativa posterior, constituyendo un verdadero «octamerón de las pasiones» humanas. Sentimientos existenciales complejos animan a los personajes: una amistad llevada a sus límites; el autoengaño en relación al objeto amoroso; la autoexpiación de una vieja culpa; un «Don Juan» de las islas, que súbitamente, al encontrar el amor por primera vez, castiga al mal que lo posee mediante la autocastración y la muerte (el mal como algo intrínseco y extrínseco, a la vez). Una estructura compleja, intensidad en la forma, economía de recursos, claro sentido de fabulación: todos estos elementos, presentes en su narrativa posterior, se evidenciaban ya, con precoz maestría, en los cuentos incluidos en *Los que se van*.

PALABRAS CLAVE: Cuento ecuatoriano, vanguardias, Demetrio Aguilera-Malta, *Los que se van*.

SUMMARY

The author looks at Aguilera-Malta's stories in *Los que se van*. She maintains that they anticipate the content and traits of his later fiction, constituting a true «octaemeron of human passions». Complex existential feelings animate the characters: friendship taken to its limits; self deception related to love; self forgiveness of old guilts; a «Don Juan» of the islands that suddenly, upon finding love for the first time, punishes the evil that dominates him by self mutilation and death (Evil being intrinsic and extrinsic at the same time). A complex structure, precocious mastery of form, economy in narrative resources, clear sense of fabulation: all of these elements, present in his later fiction, are in evidence in the stories included in *Los que se van*.

KEY WORDS: Ecuadorian story, vanguards, Demetrio Aguilera-Malta, *Los que se van*.

A PRINCIPIOS DE 1915, un comerciante manabita, residente en la ciudad de Guayaquil, abandonaba el Ecuador en viaje de negocios. Lo acompañaba su hijo, un chiquillo de cinco años de edad. La decisión de llevar al niño con él era inusual –la jornada, internacional, había de ser compleja y dilatada–. En su primera etapa cubrirían la distancia entre Guayaquil y la también porteña ciudad de Colón, en Panamá.

De Colón, el primero de abril de 1915, los viajeros zarparían en un vapor, para cruzar el Caribe en seis días. Su destino era la ciudad de Nueva Orleans, en el sur de los Estados Unidos.¹ Desde allí, por tren, se dirigirían entonces hacia la ciudad de Chicago, donde el padre debía atender una serie de transacciones urgentes, destinadas a garantizar la continuación de una pequeña fábrica de tejidos que mantenía con sus hermanos. Ocupándose de tales menesteres, permanecería con su pequeño en la urbe por algunos meses, antes de emprender el regreso por idéntica ruta a la tomada inicialmente.

Luego del retorno, los detalles de ese viaje se perderían en los recovecos de los recuerdos familiares. Muchos años más tarde, un historiador guayaquileño, Rodolfo Pérez Pimentel, recogería de labios de primos lejanos de los viajeros, la única, brevísima mención de ese periplo.² La causa de su interés por el mismo era el niño de cinco años: de nombre Raúl Demetrio Aguilera-Malta, había crecido para convertirse en uno de los pilares mayores de las letras ecuatorianas.

ANTICIPACIÓN DE DESTINOS

Aguilera-Malta jamás haría mención de esa, su primera jornada a los Estados Unidos. En razón de su silencio y de su temprana edad al emprender el viaje, resulta imposible determinar si alguna impresión específica de los sucesos del mismo se grabó en su mente. Y, sin embargo, esa jornada aparentemente olvidada anticipa de modo inexplicable ciertos hechos, afectos y conflictos esenciales que marcarían luego su itinerante existencia.

-
1. Detalles tomados de «List or Manifest of Alien Passengers for the United States», S.S. Cartago (American), Passengers Sailing from Colon, R.P., April 1, 1915.
 2. Rodolfo Pérez Pimentel, *Diccionario biográfico ecuatoriano*, vol. 4, Guayaquil, Litografía e Impr. de la Universidad de Guayaquil, 1987, p. 3. El testimonio jamás fue incorporado en otros estudios sobre la vida de Aguilera-Malta, tal vez por considerarse el hecho relatado como improbable.

El primero de esos elementos es sin duda la presencia de coincidentes fuerzas invisibles, de extraños caprichos del destino que, de haberse generado como trama ficticia, hubieran sido considerados implausibles: poco tiempo luego de que los Aguilera partiesen de Colón, gran parte de esa ciudad desapareció en uno de los inapelables incendios que plagaban los puertos de la época.³ Evadieron también, sin saberlo, otro desastre durante la jornada de retorno cuando, poco después de que embarcaron en Nueva Orleans, esa ciudad fue parcialmente destruida por un huracán.⁴

Entre esos dos hitos del desastre, el viaje comprendió Panamá, nación que se descubriría, años más tarde, indispensable dentro de la vida de Aguilera-Malta. En 1930, transformado en un veinteañero poeta, escritor y artista, arribó de nuevo a tierras panameñas, esta vez sin familiar alguno y empujado por un sentido de aventura. Durante tres difíciles años se probó a sí mismo capaz de abrirse campo de modo independiente, literal y figurativamente a pulso. José de la Cuadra evocara sobre ese tiempo que «los rudos golpes lo [harían] macizo».⁵ En Panamá contraería matrimonio y perfeccionaría su precoz madurez estilística.

Ideológicamente, el periplo de 1915 estará sembrado de elementos primordiales: el vapor en el que Aguilera-Malta embarcó de niño se llamaba Cartago, y hacía parte de la Gran Flota Blanca de la *United Fruit Company*, ya omnipotente a la época en sus alcances comerciales y políticos en América Central.⁶ Pocos meses antes del arribo de Aguilera-Malta a Colón, las aguas de la bahía de esa ciudad habían sido puestas, por tratado internacional, bajo el control total del gobierno estadounidense⁷ y el Canal de Panamá comenzó a funcionar en el corazón de la Zona del Canal.⁸ Esa zona y ese canal que,

-
3. Anónimo, «Fire Sweeps Colon. Ten die in Flames», en *The New York Times*, New York, May 1, 1915, p. 1.
 4. Anónimo, «Hurricane Sweeps over New Orleans», en *The New York Times*, New York, Sep 30, 1915, p. 1.
 5. José de la Cuadra, *12 siluetas: dibujos de Víctor M. Mideros, Carmela Palacios, Germania Paz y Miño, D. Aguilera-Malta*, Quito, Editorial América, 1934, p. 25.
 6. E.g., Marcelo Bucheli, *Bananas and Business: The United Fruit Company in Colombia, 1899-2000*, New York, New York University Press, 2005, p. 48.
 7. Anónimo, «New Panama Treaty Gives us Harbors», en *The New York Times*, New York, Sep 3, 1914, p. 6.
 8. Anónimo, «Panama Canal Opens Today», en *The New York Times*, New York, Aug 15, 1914, p. 5.

eventualmente, darán nombre y razón a una de sus novelas, se tornaron en una realidad imposible de circundar en significado e influencia.

El Nueva Orleans de 1915 era escenario tanto de la opresión racial como de la emergencia artística de los afroamericanos, que tanto interesarán al futuro autor. Chicago, por su parte, con sus muchas, muy nutridas industrias –algunas de las cuales fueron sin duda visitadas por Aguilera-Malta, en razón de las actividades de su padre– continuaba siendo un fértil campo de batalla para las reivindicaciones laborales que había originado la masacre de mayo de 1886, germen del día internacional del trabajo. Reivindicaciones y lucha que serían caras al autor ecuatoriano durante toda su vida.

SINCRONICIDAD NARRATIVA Y VITAL

Si algún autor se hubiese atrevido a escribir un libro en el que el protagonista hubiese encontrado en un viaje de infancia tantos, tan esenciales aspectos germinales de su existencia futura, tal trama hubiera sido considerada irreal. Si a ello se le hubiese sumado que, luego de su regreso al Ecuador, en razón del fracaso comercial de su padre en ese viaje, el protagonista se hubiera abocado a vivir en el ambiente y entre los personajes que, eventualmente, inspiró sus obras maestras, la crítica hubiera sido inmisericorde.

Ambos supuestos son una realidad en el caso de Demetrio Aguilera-Malta. Tales correlaciones apuntan a una sincronicidad que parece corresponder a aquella inherente a su obra. En su narrativa como en su destino, nada es accidental y los inicios –literal y figurativamente hablando– poseen una importancia clave. Su mundo de ficción fluye y confluye rigurosamente fiel a una profunda coherencia interna, a veces enigmática, a veces plena de claridad, pero siempre presente. Para apreciar ese carácter, basta considerar los cuentos que Aguilera-Malta incluyó en *Los que se van* (1930).⁹ En ellos, la mano magistral del precoz autor se revela en acción.

¿Cómo se encarna esa maestría? La crítica ha reflexionado ampliamente sobre los muchos niveles en que *Los que se van* representó una transformación, tanto literaria como política. Esa transformación radicaba en la novedad

9. Demetrio Aguilera-Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert, *Los que se van: cuentos del cholo i del montuvio*, Guayaquil, Zea & Paladines, 1930, p. 27. Las citas corresponden a esta edición.

de su selección de personajes, cholos y montuvios, quienes nunca antes habían sido considerados protagonistas. También se encuentra en el tipo de lenguaje privilegiado por los noveles autores, que rescata los giros del habla popular sin tapujos. Nuevos eran los temas y el modo de tratarlos, verídicos en su variedad de preocupaciones, desde lo erótico hasta lo violento, contemplando registros de lo humano hasta entonces voluntariamente ignorados en la literatura ecuatoriana.

La prominencia de esos rasgos parece haber eclipsado otros aspectos del libro y, curiosamente, puede haber suscitado una cierta suspicacia a su respecto. Jorge Dávila Vázquez, haciéndose eco de un consenso de la crítica, ha afirmado sobre *Los que se van*: «No se trata de un volumen de narraciones breves de excepcional calidad –la enorme juventud de sus autores no permitiría esperarla».¹⁰ Jorgenrique Adoum ha catalogado –no precisamente con admiración– los episodios de violencia que se dan en los relatos, puntualizando lo que considera sus debilidades:

Los que se van, precisamente por tratarse de cuentos, se refiere a casos individuales, a personajes colocados en situaciones insólitas, más insólitas por la truculencia, y condenados, más que por el sistema, por la fatalidad, por una suerte de oráculo del trópico contra el que no se puede luchar (con excepción de “Los madereros”).¹¹

Y, sin embargo, en el caso de Demetrio Aguilera-Malta –como, desde luego, en el de sus colegas Gil Gilbert y Gallegos Lara– los cuentos incluidos en *Los que se van* representan mucho más que un ejercicio en transgresión o una aventura de juventud. Igual que los tempranos episodios de su vida informan y contienen el germen de aquellos que vendrían luego. Los ocho textos de Aguilera-Malta informan sobre los contenidos y las cualidades de toda su narrativa. Hermanados por una idéntica economía del lenguaje, se advierte en ellos una renuencia a recurrir a verbosidades o dilaciones. Cada palabra ha sido elegida con un preciso objetivo en mente. Cada efecto expresivo ha sido ponderado largamente. A la ágil brevedad de las historias le correspondieron

10. Jorge Dávila Vázquez, «Demetrio Aguilera-Malta», en Juan Valdano Morejón, coord., *Historia de las literaturas del Ecuador*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2000, p. 201.

11. Jorgenrique Adoum, *Narradores ecuatorianos del 30*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, pp. xxv-xxvi.

sin duda muchas horas de meditada redacción. En un autor de menor talento, ese proceso hubiera degenerado en un texto artificial y seco. En Aguilera-Malta, el resultado posee la elástica concisión y la vitalidad de lo orgánico.

Ejemplo de ello es el primer relato, «El cholo que odió la plata». La historia, contada en apenas cuatrocientas treinta palabras, comprende buen número de años de acción. Se inicia con la imagen de dos hombres dialogando. Son Guayamabe y Banchón, cholos hechos de «idéntico barro»,¹² que se han conocido desde hace «tiempisísimo»¹³ y al parecer son amigos. Esa amistad está llamada a naufragar. Banchón se enriquece, explota a Guayamabe, usa sexualmente a la hija de éste, lo echa de su trabajo cuando llega a la vejez. Guayamabe ha soportado con estoicismo los abusos, plenamente consciente de ellos. Con la misma conciencia, cuando es desechado, procede a quemar los bienes terrenales de Banchón.

La acción del cuento puede pensarse lineal y sin misterios. El aparente eje en que el relato gira es la amistad que se profesan Guayamabe y Banchón. Eso deja suponer la primera escena. Y, sin embargo, el autor cuida de introducir elementos que de inmediato evidencian una esencial fractura. El diálogo, superficialmente íntimo y personal, se devela ante el análisis como un monólogo. Guayamabe confía sus cuitas a Banchón, quien se limita a darle la razón y a hacerse eco de sus conclusiones. Una cierta distancia, que alude a una jerarquía entre ellos, también es sugerida: Banchón, se dirige a Guayamabe utilizando la palabra «don», mientras que, para Guayamabe, Banchón será siempre Banchón a secas.

Las razones de ese «don», que establece un nivel de respeto a pesar del tuteo, pueden rastrearse en los hechos que Guayamabe enuncia. Ha gozado de un período de relativa prosperidad. Ha sido dueño de canoas, de hachas y de una balandra. Pronto, sin embargo, su suerte cambia de modo permanente. Banchón, por el contrario, no tarda en empezar a labrarse a su vez una fortuna. Suyas serán canoas y balandras, islas y mujeres. Se ha transformado en «don Banchón».¹⁴ Con unos cuantos trazos magistrales, Aguilera-Malta captura su ascenso y lo disecciona: Banchón carece totalmente de escrúpulos. Ahorra, abre una cantina, se hace de un capital «envenenando a su gente».¹⁵

12. D. Aguilera-Malta, *Los que se van...*, p. 27.

13. *Ibíd.*, p. 28.

14. *Ibíd.*, p. 29.

15. *Ibíd.*, p. 29.

Luego abusa de esa misma gente, convirtiéndola en la peonada de la que se sirve para acumular un patrimonio considerable. Incluso quienes se han pensado sus amigos habrán de soportar su yugo.

Pero he aquí que uno de ellos, Guayamabe precisamente, jamás ha dejado de creer en esa amistad. Se ha aferrado a ella, a pesar de todo, con la constancia y confianza de quien no sabe fingir. Cuando esa constancia y esa confianza están a punto de ser obliteradas por la transgresión final de Banchón –el despido–, Guayamabe actúa para restaurarlas. No lo hace para obtener venganza o movido por una necesidad de hacer justicia. Simplemente quiere brindar una posibilidad de redención a Banchón, su «viejo amigo».¹⁶ Para intentar restablecer el equilibrio primigenio, Guayamabe ha de eliminar de la ecuación el elemento corruptor, la fortuna de Banchón. La decisión no es intempestiva. Aguilera-Malta cuida de informar al lector que Guayamabe la ha tomado «después de meditar».¹⁷

Pocas páginas de la literatura nacional y latinoamericana ha prestado una imagen tan cierta y al mismo tiempo tan exenta de sentimentalismos, como la de ese cholo urgido por un sentido de amistad abrumador. Un sentido totalmente unilateral, ofendido y abusado pero imposible de extinguir. Guayamabe es un paradigma del hombre a quien no le es posible admitir la excepcionalidad de su propia honestidad, que la considera un hecho vital tan básico que no puede sino asumir que existe en todos quienes le son cercanos. Su tragedia reside en que esa honestidad lo ciega ante la verdadera naturaleza de Banchón y, finalmente, lo impulsa a cometer actos tan incomprensibles para otros, como para él, como son los de su supuesto amigo.

Giuseppe Bellini, al comentar sobre este relato, ha subrayado la «desnudez del diálogo».¹⁸ El adjetivo es justo. El mundo de Guayamabe –exterior e interior– es volcado ante el lector con tersa sobriedad. Las frases son cortas y contundentes, de un ritmo poético innegable. Las metáforas, siempre acordes a la naturaleza de la historia, se usan con una frugalidad que aumenta su efecto. He ahí, por ejemplo, la noción de cómo Banchón utiliza a sus coetáneos: «los estiró como redes de carne, para acumular lisas de plata

16. *Ibid.*, p. 29.

17. *Ibid.*, p. 29.

18. Giuseppe Bellini, *Studi di Letteratura ispano-americana*, Estratto, 4, Milán, Cisalpino-Goliardica, [s.a.], pp. 7-53.

en el estero negro de su ambición».19 O el modo en que Guayamabe identifica la raíz del mal que aqueja a Banchón: «La plata. ¡La mardita plata! se le enroscó en el corazón tal que una equis rabo de hueso».20

SUBLIMACIÓN Y CEGUERA

En «El cholo que odió la plata», el motivo central parece ser la venganza, cuando en realidad es la amistad llevada a sus consecuencias más extremas la que lo determina. Algo similar sucede con los otros siete cuentos de Aguilera-Malta, incluidos en *Los que se van*. En «El cholo de la atacosa», el tema parece ser el amor: Nemesio Melgar se prenda de la llamada atacosa. Luego de su primer encuentro, a ella retorna repetidamente con una ansiedad y con un afecto cada vez mayores. Llega al punto en que su existencia entera se centra en su relación con ella: «Se alimentó más para ella. Se hizo más fuerte para ella. Trabajó más para ella».21 Su pasión llega al punto de que, incluso cuando un amigo le da detalles de un encuentro sexual con la atacosa, Melgar no solo que no lo toma como ofensa sino que la justifica: «La pobre mujer no lo había visto en dos días. ¡Claro, como lo quería tanto... Probablemente había pensado que era con él!».22

Solo cuando le llegan noticias de una orgía de la atacosa con diez hombres, Melgar parece despertar de su ensueño. Pero su pasión no se desvanece. En lugar de olvidarla, debe verla una vez más para insultarla y para declararle algo obvio: «quédate con tus carnes que queman. Me largo pa no volver más».23 Ella, riendo, le responde que es mejor así. El cholo se evade de su presencia y se tira al mar. La verdadera razón de ese suicidio ha sido sugerida por Aguilera-Malta con una frase simple: *tar que canción*. Es una expresión que se repite tres veces en el breve relato, que lo inaugura y lo cierra. Aparentemente inocuas, esas palabras dan cuenta del elemento esencial del desequilibrio de Melgar: su sentimentalidad sin límite.

19. D. Aguilera-Malta, *Los que se van...*, p. 29.

20. *Ibid.*, p. 29.

21. *Ibid.*, p. 41.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. 42.

Tal como un trovador en su composición más emotiva, Melgar lo sublima todo. La atacosa –quien permanece anónima en el relato, caracterizada solo por los efectos de sus pulsiones sexuales– es a sus ojos una mujer profunda y definitivamente enamorada de él. A pesar de que no desdeñe a hombre alguno y siga complaciéndose abiertamente en un desenfreno absoluto, para Melgar entre los dos existe un vínculo exclusivo. Un vínculo que, desde luego, es producto de su imaginación. La atacosa no es sino una proyección de su voluntad, y bien puede haber sido cualquier otra mujer, tan accidental es como objeto de su pasión desmesurada. No es extraño pues que la última frase que escucha de su amada, «[n]unca me ha hecho farta naide»,²⁴ lo empuje a un final perentorio. Son palabras que tornan imposible continuar engañándose. Y, sin el engaño en que Melgar ha cifrado la existencia entera, esa existencia no puede proseguir

En «El cholo del Tibrón» no hay autoengaño. La mentira es toda externa. Concebido como un diálogo teatral, cuenta la historia de Melquiades. Ya viejo, con hijos mayores. Una noche Melquiades se encuentra agitado. La razón de su tensión se hace aparente en una serie de breves, intensas confesiones que hace a su mujer, Nerea. Ésta jamás se ha enterado de cómo Melquiades, empeñado en obtenerla, mató al hombre del que ella estaba enamorada. Al conocer lo ocurrido, Nerea lo llama «desgraciao» y le increpa el no habérselo dicho antes. Los hijos de ambos llegan del trabajo, Melquiades, a pesar de que es noche cerrada, les pide bañarse en el manglar cercano. En una escena simple y directa, evoca la sombra de la hora en que mató al hombre de Nerea y se pierde en las aguas del manglar.

La suya no es una muerte accidental, sin embargo. En su confesión a Nerea, Melquiades ha recordado las circunstancias precisas en que su antagonista pereció: no lo mató de frente, sino a traición, cuando éste se encontraba indefenso, bañándose con Nerea en una noche tan oscura y misteriosa como aquella en que el relato tiene lugar. El viejo Melquiades, rememorándola, no oculta a Nerea las razones de su impulso con eufemismo alguno: «quería matar pa gozarte».²⁵ Ha sido pues el deseo sexual, en su más básica y animal expresión, el combustible de su acción. Ese deseo que por algunos, definitivos momentos, lo ha equiparado con el asesino eficiente y sin conciencia propia, del imaginario choluno, el tiburón.

24. *Ibíd.*

25. *Ibíd.*, p. 72.

Pero Melquiades tiene una conciencia. Esa conciencia probablemente lo ha estado importunando por algún tiempo. La noche del relato, «escura como boca e lobo»,²⁶ tan similar a aquella del asesinato, lo vuelve más vulnerable a su recriminación. En algún momento, decide salir de su rutina y empieza a actuar en función de esa vulnerabilidad. Confiesa lo hecho delante de Nerea, la única persona que puede comprender plenamente la magnitud de su culpa, cuidando de decirle que nadie más –los hijos– puede saber lo sucedido. Y cuando estos llegan, crea las condiciones de un ritual de expiación. Los hijos, fruto de la transgresión, deberán ser parte del mismo, y Nerea, causa y víctima de la misma, deberá asistir y atestiguar su cumplimiento. Melquiades entra al agua del manglar en esa noche cerrada, y les pide a sus hijos hacer lo mismo. Una vez allí, espera –«Ya farta poco... Siento que ya farta poco...».²⁷ Hasta que es arrastrado por una fuerza desconocida, que él declara es «el tibrón». El tiburón de su culpa lo ha alcanzado finalmente.

EL ÚLTIMO CUENTO Y EL PRIMERO

Un detalle de la escena de la muerte del hombre de Nerea, en «El cholo del Tibrón», puede muy bien considerarse una anticipación de otras por venir, décadas más tarde. Es el modo en que Melquiades refiere su arremetida: «Salté de mi canoa. Sembré de espumas el arpón de mi rabia. Hice ruido, un ruido extraño que me asustó a mí mismo. Ustedes gritaron: ¡er tibrón! ¡er tibrón!».²⁸ El germen de las memorables transformaciones que se encontrarán en las páginas de la novela *Siete lunas y siete serpientes* está ahí. Desde luego, «El cholo del Tibrón» está aún firmemente anclado en la realidad –aun si esa realidad es descrita de un modo altamente poético–. Como ha señalado el crítico Kenneth Wishnia, será otro cuento el que plantará la simiente del realismo mágico en la obra del guayaquileño y, por extensión, en la literatura latinoamericana.²⁹ Otro cuento en el que por vez primera «los

26. *Ibíd.*

27. *Ibíd.*, p. 73.

28. *Ibíd.*

29. Kenneth J. A. Wishnia, *Twentieth-Century Ecuadorian Narrative: New Readings in the Context of the Americas*, Lewisburg, Bucknell University Press, London, Associated University Presses, 1999, pp. 121-122.

mangles se reían a carcajadas»,³⁰ sin necesidad de elementos estilísticos que intenten justificar o acallar esa introducción de lo mágico en lo real. Ese otro cuento es «El cholo que se castró», el último de los ocho incluidos en *Los que se van*.

«El cholo que se castró» es la historia de Nicasio Yagual, hombre sin escrúpulos, totalmente entregado a la búsqueda de su satisfacción sexual. Se ha iniciado en esa vía adolescente, abusando de una prima suya. Cuando es descubierto por el padre de ella –su tío– en flagrante transgresión, procede a matarlo en combate a machetazos. Huyendo de las consecuencias de ese homicidio, viola y golpea a una mujer blanca, esposa de su patrón. Años más tarde, prendado de una chola, decide incendiar la balandra en la que ambos se hallan cuando ésta se le niega, para facilitar su ansia de poseerla. La suerte del resto de la tripulación y de los pasajeros –atrapados en un navío en fuego, a media noche, en un mar violento y plagado de tiburones– tiene sin cuidado a Yagual, igual que aquella de todos quienes obstaculizan su lujuria y violencia. Lo único importante para él es el apaciguamiento de su pulsión y la victoria de su voluntad.

Un día llega a sus oídos la existencia de una mujer diferente a todas las otras. Una mujer que vive regida por su propia ley y que no tiene aversión a zanjar disputas con su machete. Todas las otras incluidas en el cuento carecen de nombre, son aludidas como «la prima», «la chola», «la blanca». Pero ésta, en función de su distinción, no solo es individualizada por nombre sino que –muestra de respeto no exenta de temor– es conocida por su apellido: la Peralta. Yagual, siempre dispuesto a intentar nuevos caminos, la busca. Al encontrarla, luego de una confrontación verbal que los descubre equivalentes en ironía y desafío, propone un reto: quien gane una justa a machetazos hará del otro lo que quisiera. El duelo ocurre, Yagual triunfa y la Peralta cumple en ofrecerse a sus deseos. Súbitamente, algo muta en el espíritu de Yagual, algo que lo llena de temor y que lo obliga a rechazar a la Peralta e intentar escapar de ella. A pesar de ese rechazo, la Peralta lo alcanzará y se entregará a él de buen grado. Yagual, eventualmente, aprovechando de un momento de soledad, recurrirá a su machete para ajustar cuentas: lo utilizará para castrarse. La Peralta, a su regreso, lo encontrará muerto a consecuencia de esa mutilación.

En razón de su desenlace,

30. *Ibid.*, p. 173.

«El Cholo que se castró» ha sido objeto de controversia. ¿Por qué Nicasio Yagual toma tan inesperada decisión? ¿Cómo puede un hombre, determinado y condicionado por su sexualidad a tal punto, atentar contra la misma de modo tan atroz? Para intentar desentrañar las raíces de su acción, es preciso retrotraerse a la complejidad estructural del cuento. El episodio del incendio de la balandra y sus consecuencias, que abre la narración, es solo un flashback. El verdadero inicio es un corto, pulsante párrafo, en el que un hombre, desolado, medita tendido sobre un cuero de venado, recordando «lo que no tuvo nunca».³¹

Ningún nombre se menciona pero está claro que se trata de Nicasio Yagual, acosado por una pena insondable. Sus reflexiones prosiguen interrumpidas por otros tres episodios en *flashback*: el de su prima, el de la mujer de su patrón –que obliga a su huida más extrema– y, finalmente, el de la Peralta.

Es en este último donde las raíces de su decisión final emergen. Después de su victoria, cuando la Peralta acepta ser suya, algo irrumpe en la psiquis de Yagual, quien de pronto declara no querer nada con ella: «Nicasio la miró. Se inclinó. Le cogió los brazos. I con una voz extraña. Sin saber cómo. Tal que borracho».³² Luego de marcharse, reflexionando a solas, el punto esencial de esa ruptura se evidencia: «algo le gritaba adentro –no sabía dónde–. Algo que lo volvía un estúpido. Lo amarraba a la imagen de esa mujer. [...] I es que sabía que –para él– ésa no era lo mismo que las otras. Que la deseaba de una manera distinta. Con deseo perenne, extraño. Un deseo que no tuvo jamás...».³³ Por primera vez en su vida, Yagual ha observado no una sombra femenina más, transformada por su lujuria, sino una mujer. Un ser humano que le descubre lo que jamás le fue dado conocer, la posibilidad de un afecto más allá de la lujuria y de la violencia.

Aguilera-Malta ha anticipado la situación al mencionar que Yagual es un Don Juan de las islas.³⁴ Analizando el mito de Don Juan, la académica Alenka Zupančič ha remarcado cómo «el objeto de su conquista es de importancia menor. Se puede decir que, en la esencia del cambio perpetuo, hay una repetición del único y mismo gesto».³⁵ Cuando esa repetición cesa, Yagual se ve abo-

31. *Ibíd.*, p. 168.

32. *Ibíd.*, p. 173.

33. *Ibíd.*

34. *Ibíd.*, p. 170.

35. Alenka Zupančič, «Kant with Don Juan and Sade», en Joan Copjec, edit., *Radical Evil*, Londres, Verso, 1996, p. 112.

cado a confrontar la verdad de su pasado y su presente, la introspección que sigue es devastadora: «Él era bueno. Ahora que se buscaba a sí mismo –sin saberlo– lo había conocido. [...] Pero había algo que lo había mandado. Que lo había obligado a ser malo. A volverse un tiburón del mar de la vida». Para neutralizar el mal que ha tomado posesión de él, Yagual no se suicida, sino que mutila lo que ha llegado a considerar el símbolo y origen de sus pulsiones. Busca así vengarse de lo maligno, y recuperar la inocencia perdida de su niñez: «Encanto de inconsciencia. Ceguera triunfal de no iniciación en los secretos de la carne».³⁶

OCTAMERÓN DE LAS PASIONES

«El cholo que se castró» es un relato de extraordinario alcance, tanto en razón de sus elementos estilísticos y su contenido narrativo, como por el modo en el que absorbe y compacta los rasgos más importantes de los otros siete cuentos de Aguilera-Malta en *Los que se van*. Algunos de ellos son esenciales: igual que en «El cholo del tibrón», un símbolo animal e implacable es utilizado por Yagual para describir su vida de transgresiones. La pasión instantánea, definitiva y de trágicas consecuencias de «El cholo de la atacosa» se refleja en aquella que Yagual siente por la Peralta. La conclusión de Yagual sobre las causas de su malignidad concuerda con aquella de Guayamabe sobre Banchón, en «El cholo que odió la plata»: el hombre, en sí mismo, no es culpable. El mal proviene de un elemento que, al mismo tiempo, le es intrínseco y extrínseco.

La superba lógica interna de «El cholo que odió la plata» da la pauta de la esencia del arte de Aguilera-Malta. La suya es una narrativa que arroja su complejidad en una transparente simplicidad de expresión. Sus niveles de significado se multiplican con el uso de claves. Es famosa la nota preliminar de la edición primigenia de *Los que se van*, en la que se lee, *inter alia*, que: «Este libro no es un haz de egoísmos. Tiene tres autores: no tiene tres partes. Es una sola cosa».³⁷ A pesar de esa afirmación, no es difícil percibir la individualidad de los esfuerzos de cada uno de los participantes en sus respectivos cuentos. En el caso de Aguilera-Malta, no solo esa individualidad es evidente, sino que sus ocho cuentos poseen una armonía interior incuestionable. Tomados en su conjunto, forman los relatos una suerte de comedia

36. *Ibíd.*, p. 168.

37. D. Aguilera-Malta, *Los que se van...*, p. 8.

humana a la manera de Balzac,³⁸ matizada de pasajes que evocan a Boccaccio. Es un octamerón de las pasiones, develadas en el contexto de la vida choluna sin perder en un ápice su disposición universal.

Al releer esas páginas, recordando que al ser escritas su autor había apenas superado la adolescencia, es imposible no rememorar las declaraciones que brindaría décadas más tarde sobre la vocación a la que dedicaría su vida entera: «Hay escritores de estómago –que solo escriben por el dinero– y hay escritores escritores. Y hay dos tipos de bestsellers, el bestseller en espacio, que se encuentra por doquier, y el bestseller en tiempo, que jamás se agota».³⁹ En *Los que se van*, como en las obras que le seguirían a lo largo de medio siglo de creación, Demetrio Aguilera-Malta no cesó de mostrarse escritor escritor y autor de bestsellers en tiempo.

Las novelas de su ciclo choluno, *Don Goyo* (1933), *La isla virgen* (1942), *Siete lunas y siete serpientes* (1970) y *Jaguar* (1977), son perfecta muestra de aquello. Se ha discutido mucho, al punto de volverse un clamor de buena parte de la crítica, el cómo en el primero y segundo de esos libros Aguilera-Malta antecede, anticipa y brinda raíces al fenómeno que más tarde Ángel Flores bautizaría como realismo mágico. Ello, sin embargo, no puede ni debe ser un punto esencial de la importancia del autor ecuatoriano. Son las virtudes de su mundo de ficción –ese «reino mítico, fuera del tiempo, maravillado y mágico»,⁴⁰ en palabras de Raúl Serrano Sánchez– las que, enraizadas en el octamerón de las pasiones que concibió en *Los que se van*, lo convirtieron en el autor de perfil internacional, cuyas obras no han cesado de ser leídas, comentadas y traducidas. Un autor que, en el centenario de su nacimiento, sigue tan vigente como el primer día en que sus historias conmocionaron los ámbitos de su país natal. 🌐

Fecha de recepción: 18 marzo 2009

Fecha de aceptación: 23 abril 2009

-
38. La descripción de Stefan Zweig sobre la naturaleza de la obra de Balzac parece particularmente aplicable: «busca simplificar el mundo para someterlo a su dominio [...] gracias a tal proceso de destilación, sus personajes se tornan arquetipos, son siempre una edición condensada de una pluralidad de la que un artista implacable ha eliminado todo lo superfluo o inmaterial. La pasión más abierta es la fuerza y el motivo [...]». Stefan Zweig, Eden Paul, and Cedar Paul, *Three Masters: Balzac, Dickens, Dostoevsky*, New York, Viking Press, 1930, p. 10.
39. D. Aguilera-Malta, declaraciones en Kernan, Michael, *Politics of the Pen, Aguilera-Malta and Latin American Fiction*, Washington, The Washington Post, 23 April, 1980, p. D4.
40. Raúl Serrano Sánchez, “Estudio introductorio”, en Demetrio Aguilera, Don Goyo, Quito, Libresa, 2000, p. 13.

Vigencia de *La novela ecuatoriana*, de Ángel F. Rojas

MARTHA RODRÍGUEZ ALBÁN

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

RESUMEN

Luego de ubicar a Ángel F. Rojas entre los ensayistas de temas literarios de su generación, la autora sustenta la vigencia del crítico lojano. Más allá de que no exista, en el siglo XX, ningún otro estudio de similar alcance sobre la novela ecuatoriana, plantea que los méritos de esta obra radican en los criterios de periodización empleados; en que los juicios emitidos se sustentan en criterios estéticos, y en que jerarquiza las obras de acuerdo a su valor literario; no se trata de crítica impresionista o biografista, ni sesgada negativamente por consideraciones ideológicas. Rojas incluye, entonces, tres rasgos propios de la moderna crítica literaria: el deslinde, el establecimiento de jerarquías y la emisión de juicios sustentados en la literaridad de las obras. Un buen número de las conclusiones del autor mantiene actualidad; igual ocurre con la significación de muchas de ellas en el canon del país. El texto de Rojas inicia la moderna crítica literaria ecuatoriana, y mantiene su lugar referencial entre los estudios de la novela en este país.

PALABRAS CLAVE: Literatura ecuatoriana, Ángel F. Rojas, novela ecuatoriana, crítica literaria, crítica latinoamericana.

SUMMARY

After placing Ángel F. Rojas among the major literary essayists of his generation, the author underscores the validity of his critical work. Aside from the absence of an equally informed study on the Ecuadorian novel of the XXth Century, the author suggests that the merits of Rojas' work lie in the methodology he employs; in the fact his critical judgments are made based on aesthetic criteria, and on the hierarchy of works, defined according to their literary value; Rojas' valuations are not impressionistic or biographical, nor are they adversely tain-

ted by ideological bias. Rojas adheres to three basic traits of modern literary criticism: the limit, the establishment of hierarchies, and critical judgment based on the literariness of the works themselves. A good number of the author's conclusions are still current, as are their significance in the national canon. Rojas' text is seen as foundational in modern Ecuadorian literary criticism; it still maintains its pivotal position among the studies of the narrative production of the country.

KEY WORDS: Ecuadorian Literature, Ángel F. Rojas, Ecuadorian novel, Literary criticism, Latin American criticism.

ÁNGEL FELICÍSIMO ROJAS (Loja, 1909-Guayaquil, 2003) es uno de los escritores ecuatorianos más reconocidos. Caracterizado por su solidez conceptual, profundidad reflexiva y rigor formal –evidentes en los dos géneros literarios que cultivó–, su obra mantiene vigencia, tanto para lectores cuanto para estudiosos del presente siglo. Como narrador, contribuyó en lo temático y lo estético a la modernización literaria ecuatoriana entre las décadas de 1930 y 1950; como ensayista, es autor de un texto clave en la historiografía crítica del país, *La novela ecuatoriana* (1948). Sobre ese tema no existe ningún otro estudio de igual alcance en el siglo XX; sin embargo, no por ser el único, sino por sus propias características, puede afirmarse que es uno de los que dio inicio a la moderna crítica literaria del país: primero, debido a los criterios de periodización empleados; segundo, por tratarse de un análisis que emite juicios sustentados y que categoriza las obras de acuerdo a su valor literario –determinado por la temática, la estética y el lenguaje, y la construcción de personajes. Un buen número de las conclusiones del autor mantiene actualidad, así como la significación, en el canon del país, de la mayor parte de las novelas que revisa.

Estudiar a un crítico literario del siglo XX en el Ecuador constituye todavía un desafío. Primero, porque no existe suficiente número de ellos hasta bien entrada la década de los 70, de tal forma que no se justifica hablar primordialmente de generaciones en el análisis. En segundo lugar, porque no se cuenta con otro texto de alcance similar al de Rojas, sobre nuestra novela. Usualmente se ha revisado la producción narrativa del país dentro de historias generales de literatura o, en el caso de ensayos exclusivos sobre ese género, ellos se enfocan en períodos más circunscritos; es el caso de *Panorama de la literatura ecuatoriana* (1938), *Historia de la literatura ecuatoriana* (1944-1955), *El nuevo relato ecuatoriano* (1951) y de *La moderna novela ecuatoriana* (1958), de Augusto Arias, Isaac J. Barrera, Benjamín Carrión y Edmundo Ribadeneira, respectivamente. Queda pendiente realizar, entonces,

un estudio comparativo entre estas obras y la de Rojas, lo cual es motivo de otro ensayo.

Comenzaré por el reto de ubicar a Rojas entre los ensayistas de temas literarios de su generación.¹ Un pequeño número de autores copó este aspecto del panorama cultural durante la primera mitad del siglo XX, inclusive hasta inicios de los años 70. En su clasificación generacional,² el crítico Juan Valdano incluye en la primera vertiente de la generación de 1914 (nacidos entre 1884 y 1899) a Gonzalo Zaldumbide,³ Isaac J. Barrera, Aurelio Espinosa Pólit y Benjamín Carrión; en la segunda vertiente del 14 (nacidos entre 1899 y 1914), a Augusto Arias y Ángel F. Rojas. Entre los de la promoción siguiente —de 1944— que se ocuparon de la producción literaria del país, constan Edmundo Ribadeneira y Hernán Rodríguez Castelo. No obstante, bien se conoce que la sola coincidencia cronológica no alcanza a consolidar a un grupo.

Tanto en Ecuador como en el resto de Latinoamérica, la ideología es un elemento que ha definido a la crítica literaria del siglo XX. Valdano recoge este criterio, y esboza las influencias generales del grupo de autores de 1914: «sobre todo los de la segunda vertiente generacional [...] simpatizan con el socialismo [...]. Lo interesante de este período es que supera la visión liberal de los problemas históricos para adoptar la explicación marxista. Junto a Marx llega también Freud».⁴ Es un criterio acertado, pero solo en términos generales.

-
1. Es diferente la alineación de Rojas como narrador: ha sido estudiado tradicionalmente entre los escritores del realismo social del 30, como uno de sus epígonos [Cfr. Diego Araujo, «Panorama de la novela ecuatoriana de los últimos años», en *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*, No. 3, Quito, Gallo capitán, 1979, p. 18. Cfr. Jorge Dávila Vázquez, *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*, Cuenca, Universidad de Cuenca, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 1998, p. 67]. Sin embargo, su obra narrativa dialoga de mejor manera con la temática de los escritores de la década del 50, más diversa y compleja que la del 30; en cuanto a estética, él plantea un acercamiento entre realismo y vanguardias en la narrativa de nuestro país, junto a otros narradores del 50, como César Dávila Andrade y Walter Bellolio. Por temas y estética, entonces, me parece que su producción narrativa se ubica mejor entre estos últimos, que en el conjunto de los del 30 [Cfr. Martha Rodríguez, «Narradores ecuatorianos de la década de 1950: poéticas para la lectura de modernidades periféricas», en *Kípus, revista andina de letras*, No. 21, Quito, I semestre 2007, pp. 39-54].
 2. Juan Valdano, *La pluma y el cetro*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1977, pp. 56-57.
 3. En rigor, Zaldumbide pertenece a la promoción previa, pues nació en 1883. Valdano lo ubica «a horcajadas» entre dos generaciones, puntualizando que es más reclamado por la siguiente, la de 1914.
 4. J. Valdano, *La pluma y el cetro*, p. 59.

Más allá de esas nociones, existen importantes matices, afinidades y distancias entre Rojas, por un lado, y los críticos de su vertiente generacional y los de la precedente, por otro. Gonzalo Zaldumbide, por ejemplo, fue educado en una Francia de inicios del siglo XX que aún rendía culto al positivismo; en su obra *Égloga trágica* se evidencia el pensamiento de un señor feudal, casi del conquistador de Indias que detentaba el poder; éste se sentía en libertad de tomar por la fuerza a la mujer «bárbara e incólume», si es que ella no alcanzaba a huir, dejando en el amo un «poético dolor»;⁵ destacan en la obra, igualmente, claras ideas racistas.⁶ Aurelio Espinosa Pólit, de su parte, realizó estudios en Europa hacia las mismas décadas; en su discurso y análisis estético fue coherente con el idealismo de su formación religiosa, evitando definiciones y confrontación en las opiniones políticas; así, el jesuita omite cualquier referencia a ellas, aun siendo evidentes, y destaca en Zaldumbide exclusivamente el estilo, tanto como desmerece el valor de la producción narrativa de los años 30; similares valoraciones sostiene el crítico Isaac J. Barrera. Ángel F. Rojas, con estudios en el país, emparenta con los autores mencionados en la solidez de su formación intelectual; acaso aventaje a Zaldumbide en la lucidez de las apreciaciones y en la ecuanimidad al emitir sus juicios, más allá de las inevitables marcas ideológicas, aunque de signo opuesto, presentes en ambos. Con Pío Jaramillo Alvarado y Benjamín Carrión –maestros notables, de empeño autodidacta y gran capacidad reflexiva– las afinidades en las aspiraciones democráticas son evidentes (como apunta el mismo Rojas, el liberalismo era la izquierda política en la época de Jaramillo Alvarado; Carrión, de su parte, fue uno de los fundadores del socialismo ecuatoriano).⁷

En cuanto a su propia vertiente generacional, existen importantes diferencias ideológicas y estéticas respecto de Arias. En Rojas se aprecia el impacto de los quiebres en mentalidades, de renovación de nociones respecto de las

5. Los términos entrecomillados pertenecen al crítico Barrera. [Isaac J. Barrera, *Historia de la literatura ecuatoriana*, vol. IV, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1955, p. 131].

6. Otro ejemplo de ellas es su célebre crítica en oposición al «americanismo literario, pues creía que el Ecuador y Latinoamérica eran una continuidad de Europa. 'Se quiere a todo trance vestirtos de plumas y taparrabos para hacernos aparecer más originales. Dígase lo que se quiera, nosotros tenemos más de Europeos que de Indios'.» [Rodolfo Pérez Pimentel, «Gonzalo Zaldumbide Gómez de la Torre», 6 mayo 2009 <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo8/z1.htm>]

7. Cfr. Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, Guayaquil, Gráficas Ariel, s.f. [1948], pp. 102, 174.

culturas nacionales –en el afán de dotar a éstas de perspectiva universal–; dichos idearios emergieron en los diversos países de Latinoamérica desde los años 20 hasta los 50, al calor de debates, publicaciones, enfrentamientos armados e incluso de revoluciones, en algunos casos. Rojas denota la influencia de las vanguardias latinoamericanas, y la lectura de prominentes ensayistas de la sub-región, de inicios del siglo; en efecto, se aparta en su obra del discurso de corte positivista (aún visible en Isaac J. Barrera), mostrándose, en lo ideológico, muy cercano al ensayista peruano José Carlos Mariátegui (autor que destaca los componentes socio-económicos y etnológicos en sus interpretaciones). De manera explícita, Rojas se revela igualmente afín a José Martí al argumentar la necesidad de que los pueblos latinoamericanos resistan a la penetración cultural estadounidense, de que definan sus rasgos identitarios. En efecto, influyó en el autor lojano la militancia en el socialismo, aunque su valoración crítica de las novelas no se ve sesgada negativamente por este hecho.

Un rasgo adicional, en cuanto a los criterios manejados por Rojas. No obstante la amplitud de su punto de vista, hay que señalar que en su crítica no se observa una perspectiva de continente cuando reflexiona sobre lo cultural y literario (ya en la década de 1940 la planteaban el dominicano Pedro Henríquez Ureña, el venezolano Mariano Picón Salas y el mexicano Alfonso Reyes). La búsqueda de esa visión de conjunto fue común y explícita en los ensayistas latinoamericanos en los años 50 –en el país fue propugnada por Benjamín Carrión–, y más todavía en las décadas de los 60 y 70. Acaso Ángel F. Rojas lo hubiera percibido más adelante; pero es de lamentar que el lúcido crítico y el agudo lector que mostró ser hasta mediados del siglo XX, se viera cooptado por su ejercicio laboral como abogado: no se planteó más obras –en narrativa o crítica– de aliento similar a las que produjo hasta 1949.

Respecto de los críticos literarios de la generación siguiente –la de 1944–, el ideario del autor lojano resulta próximo al de Edmundo Ribadeneira; no obstante, es una lástima que en este último su fundamentalismo ideológico eclipsara la labor del crítico, y lo cegara respecto de la validez de obras que se apartaban del cartelismo de izquierda. Hernán Rodríguez Castelo⁸ (Quito, 1933), de su parte, se encuentra más cercano a la mentali-

8. Autor influyente en la crítica literaria del país desde los años 70. Estudiante de las literaturas de la Colonia y del género lírico, fue editor de la colección «Clásicos de la Literatura Ecuatoriana», que Editorial Ariel publicara entre 1970 y 1973. Destacan el cri-

dad y criterios de Aurelio Espinosa Pólit, su maestro; hay que añadir que, en el análisis, la metodología de Rodríguez Castelo guarda mayor consistencia que la de Ribadeneira.

Más adelante, hacia 1970, un nuevo grupo de ensayistas proseguirá el estudio de la novela ecuatoriana (la segunda vertiente de la generación de 1944: los nacidos entre 1929 y 1944):⁹ además de Edmundo Ribadeneira y Hernán Rodríguez Castelo, se incluyen Antonio Sacoto, Agustín Cueva, Juan Valdano, Fernando Tinajero, Alejandro Moreano, entre otros. Dichos autores publicaron, durante las últimas décadas del siglo, importantes estudios sociológicos y de crítica cultural, así como ensayos literarios más acotados; no vio la luz, sin embargo, ningún estudio historiográfico de largo alcance, con excepción de *Literatura ecuatoriana 1830-1980* (1980),¹⁰ de Hernán Rodríguez Castelo. El texto de Rojas sobre la novela mantuvo su vigencia entonces; aún ahora, a sesenta años de su publicación inicial, resulta de obligatoria consulta para los estudiosos de este género; las razones se revisarán a continuación.

LA NOVELA ECUATORIANA DE ÁNGEL F. ROJAS

La obra ensayística de Ángel F. Rojas incluye buena cantidad de trabajos menores, la mayor parte de los cuales corresponde a crónicas de sus recorridos por el país, algunos prólogos a libros (es célebre aquel a *La Isla Virgen* –1942–, de Demetrio Aguilera-Malta) y editoriales para la prensa. Se trata de un conjunto desigual, en el que destaca su único estudio de gran aliento, *La novela ecuatoriana*. Este libro ocupa, con justicia, un lugar significativo en la historiografía crítica del país, tanto por los criterios de periodización que organizan un amplio espectro de novelas, cuanto por la valoración

terio para seleccionar los cien tomos y su valoración –plasmada en el estudio introductorio de cada libro–. La colección se difundió extensamente: además de su bajo costo, llenó un histórico vacío en el mercado de textos de literatura ecuatoriana.

9. J. Valdano, *La pluma y el cetro*, pp. 62-63.

10. Obra escueta, y más bien modesta en la bibliografía del autor. Tiene los méritos de aplicar un método clasificatorio (el generacional, del crítico español Ortega y Gasset), y de establecer jerarquías en cada grupo de escritores abordados; sus debilidades son la falta absoluta de referencias bibliográficas, y el análisis muy ligero de las obras, sin presentar muchas veces el debido sustento. La novela ecuatoriana es estudiada dentro del conjunto de la prosa que escribe cada generación.

de ellas (amparada, por paradójico y redundante que suene ahora, en argumentos de carácter literario) y por las jerarquizaciones que establece en el conjunto producido en cada ciclo.

Rojas estudia la producción novelística del país entre 1830 y 1945. Su punto de vista es, inobjetablemente, sociológico; es el tipo de reflexión que lo apasiona. Para establecer los contextos de producción de las obras analiza, por ejemplo, el rol polifacético de los escritores del siglo XIX, quienes desempeñaron diversos oficios además de su activismo cívico-político; los interesados en aspectos culturales de las décadas de la modernización socio-económica del país encontrarán, en la introducción al segundo período, un material de gran interés; o los que investiguen la evolución de los movimientos sociales, podrán acudir a los apartados introductorios de los dos últimos capítulos.

El autor propone, para el estudio de la novela, una división en tres períodos. Es en la justificación de este rasgo formal donde radica su aporte más visible y novedoso. Cada sección incluye un análisis amplio de los contextos socio-económico y político del país, así como de los aspectos ideológicos que predominaron en cada momento.¹¹ Estudioso del materialismo dialéctico, el autor se plantea desde el inicio una correlación entre esos elementos y la producción novelística. De hecho, las obras son leídas considerando el predominio de una tendencia política y sus probables vínculos con fenómenos estéticos: 1830 a 1895 serían las décadas de hegemonía conservadora y de la estética romántica; 1895 a 1925, las de auge del liberalismo, planteándose una transición hacia el realismo y el naturalismo; entre 1925 y 1945 se observa el influjo del socialismo, con su correlato en el realismo de corte social. Este vínculo estrecho entre los fenómenos socio-políticos y las producciones literarias era planteado por vez primera en la crítica literaria del país.

No se trata en absoluto de consideraciones maniqueas respecto de la literatura, ni de su estudio como simple reflejo de la infraestructura socioeconómica de un periodo histórico determinado. No; Rojas postula una mirada más plástica y amplia sobre ella. En cierto modo, él parte de una noción que coincide con planteamientos de Aurelio Espinosa Pólit sobre el valor de la lite-

11. La reflexión sociológica apasiona a Rojas. Analiza, por ejemplo, el rol polifacético de los escritores del siglo XIX, quienes desempeñaron diversos oficios además de su activismo cívico-político. Los interesados en aspectos culturales de las décadas de la modernización socioeconómica del país encontrarán, en la contextualización del segundo período, un material de gran interés. La evolución de los movimientos sociales se revisa igualmente en los contextos de los dos últimos capítulos.

ratura en general.¹² Así, el autor lojano considera a la novela un texto que consigue atrapar, muchas veces a través de intuiciones, aspectos sociales relevantes sobre determinada época histórica. Por ejemplo, entre las diversas virtudes de *A la Costa* (1904), de Luis A. Martínez, Rojas destaca su calidad de «verdadero documento [...]. Es, en tal sentido, la primera novela, a nuestro entender, que nos informe, a través de la narración de una historia ficticia, de nuestros problemas más agudos, y que nos revele algunas de las preocupaciones y prejuicios que latían en la conciencia de la clase media de esa época. El proceso espiritual que condujo a la revolución del 95 está esbozado también».¹³ La novela sería, en esencia, «documento humano». También insiste en el criterio de que la literatura es un arte, y de que por ello los textos deben alejarse de todo impulso moralizador: «La intención [de *Amar con desobediencia* (1905)] es plausible: es muy hermoso emprender la defensa de la moral, cuando se la cree amenazada. Pero [Quintiliano] Sánchez, ‘individuo de número de la Real Academia Española’, no había nacido para novelista».¹⁴

Se dijo antes que el segundo elemento que otorga vigencia a la obra de Rojas es el análisis propiamente dicho, el cual incluye tareas de selección, jerarquización y establecimiento de criterios, todas ellas características de la moderna crítica literaria. Cabe apuntar, adicionalmente, que se desmarca de una tendencia en boga entre los ensayistas de esas décadas: el énfasis en la biografía del autor. Estos datos son señalados y remarcados en tanto explican las particularidades de una obra, sin extenderse demasiado; tampoco el análisis del texto se agota en ellos; pone así distancia de la crítica de carácter biogrfista, que ya por entonces empezaba a mostrar sus límites.

Centrados en las novelas, ¿cuáles son los elementos en que el lojano se basa para proponer su validez? Si bien parte de consideraciones conceptuales de tipo sociológico (la íntima relación entre las producciones culturales y las características socio-económicas de cada momento histórico), sustenta sus juicios en fundamentos específicamente literarios: caracteriza a cada período en la sección

12. «La Literatura, en contraposición con la Filosofía y las Ciencias, y aun con la Historia y la Sociología, es la materia que nos pone en contacto más real y profundo con el hecho humano, con el alma del hombre, con la complejidad inextricable de su vida; la Literatura, y sola ella adecuadamente, nos va a permitir llegar al conocimiento interno de la realidad del alma del hombre y de los pueblos.» (Aurelio Espinosa Pólit, *Dieciocho clases de literatura*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1996 [1947], p. 26).

13. Á. F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, p. 121.

14. *Ibid.*, p. 140.

de conclusiones, de acuerdo a la temática, estética y el lenguaje predominantes; los personajes y lo que ahora se denomina la atmósfera de la novela aportan al peso literario de la misma. La valoración consensuada de cada período, a partir de estos aspectos, se construye e integra al final del respectivo capítulo.

Los temas abordados en las novelas constituyen un rasgo caracterizador. En las producciones surgidas entre 1895 y 1925, solo unas pocas reflejan preocupaciones que atañen a élites económicas –*Tierra adentro* (1898) de Alfredo Baquerizo Moreno; *Lorenzo Cilda* (1906) de Víctor Manuel Rendón.¹⁵ En contraste con ellos, «la mayoría de los novelistas del período no solamente han preferido la clase media como tema de sus obras, sino que han hecho de ésta casi su único motivo».¹⁶ Se remarca que los asuntos propuestos por estos dos grupos de autores guardan coherencia con su extracción de clase y su ideología. A diferencia de ellos, los del período 1925-1945 abordaron problemáticas propias de estratos sociales marginales, distintos de la clase social a la que pertenecían los novelistas. Por otro lado, el análisis temático le permite ubicar hitos historiográficos; así, afirma lo siguiente sobre *Pacho Villamar* (1900), de Roberto Andrade: «Injustamente relegada, es, sin embargo, una obra precursora de la novela social contemporánea. Cronológicamente anterior a *A la Costa*, de Luis A. Martínez, se anticipa también a su recio y sano realismo y tiene casi tanto derecho como ella a ser considerada como un documento político y social de su época».¹⁷

Al referirse al segundo rasgo literario –la valoración de lo estético en cada período–, Rojas se aparta del encasillamiento o defensa a ultranza de corrientes específicas (con ello marca gran distancia de textos como el de Edmundo Ribadeneira, o de posturas como la de Aurelio Espinosa Pólit, ubicados ambos en dos extremos de un similar fundamentalismo ideológico).¹⁸ De hecho, finaliza su libro con un comentario que no admite apelaciones:

Los novelistas de profesión de fe revolucionaria creen que deben hacer de sus obras de ficción instrumentos útiles al servicio de su credo político. A ratos llegan inclusive a olvidar que, ante todo, la novela es una historia que

15. Rojas anota, a manera de coda, que Rendón «representaba una época. Como señor feudal y como escritor» (*ibíd.*, p. 136).

16. *Ibid.*, p. 144.

17. *Ibid.*

18. Ribadeneira desprecia y censura toda estética distinta del realismo social: condena la obra de Pablo Palacio, relativiza la importancia de las de César Dávila Andrade y Ángel

hay que contar, y que saber contar. [...] Fundir su vida política con su arte de creadores [...] parece ser la consigna de su tiempo. La historia dirá si equivocaron su destino.¹⁹

Cuando se trata de caracterizar la estética del tercer período, reconoce varias tendencias además del realismo social, a las que, sin adjudicar el calificativo de vanguardias, llama genéricamente «literatura-documento social [en] obras de tema urbano»; como cultivadores de ellas, Rojas hermana en cierto modo las obras de Humberto Salvador y de Pablo Palacio,²⁰ adelantándose así a un argumento de la crítica literaria ecuatoriana del siglo XXI. En cuanto al realismo, remarca la existencia de dos momentos:

el del realismo cuasi feísta, lindante con el naturalismo, y el realismo socialista, posterior, los dos influidos por el socialismo. El denominado 'grupo de Guayaquil' impulsó la primera tendencia, y los cultivadores de la novela indigenista y proletaria del altiplano la segunda, a cargo, en su iniciación, de Icaza y Salvador principalmente.²¹

Sin embargo, Rojas sabe jerarquizar, y reconoce al maestro sus méritos: es José de la Cuadra «quien mejor ha hermanado la belleza del relato con el interés documental de las escenas y la vida intensa de los personajes, llevando de esta manera al relato –novela y cuento– a una gran calidad estética y un hondo significado social».²²

En relación al lenguaje, el autor pondera su valor para establecer la importancia de una obra literaria. Esto se puede apreciar en su comentario sobre el estilo de José Rafael Bustamante, autor de *Para matar el gusano* (1912): él es,

[...] en cierto modo, un clásico. Y su realismo, si tuviéramos que vincularlo a alguna estirpe literaria, habría de ser al viejo realismo español. ¿Purista por eso? ¿Pasatista en el lenguaje, como Montalvo? ¿Rebuscado tal vez? No lo

F. Rojas, por apartarse de cartelismos de izquierda y de afanes moralizadores, tan caros al crítico. Resulta curiosa la coincidencia inversa: que el fundamentalismo de Aurelio Espinosa negara validez a las estéticas de vanguardias y al realismo social, también por razones ancladas –en esencia– en lo ideológico.

19. Á. F. Rojas, *ibíd.*, p. 219.

20. *Ibíd.*, p. 191.

21. *Ibíd.*, p. 190.

22. *Ibíd.*, p. 220.

creemos. No ha abusado de su comercio con los clásicos del siglo de oro. Bustamante es un hombre ecléctico. En su literatura y en su vida política busca la conciliación y el término medio, que él llamaría el justo medio.²³

Establece, pues, el valor de esta novela, más allá de que cultive una estética en boga, sino a partir del resultado de conjunto que ella ofrece.

En cuanto al estudio de los personajes de las novelas, ese punto evidencia su oficio en la construcción de caracteres y como sagaz lector. Las consideraciones conceptuales iluminan otra vez su crítica (el punto de vista ideológico en juego marca el tema y define a los actores de las obras); son útiles para aproximarse a una tipología y establecer una evolución historiográfica de los mismos; un ejemplo: sobre Lorenzo Cilda, de la novela homónima de Víctor Manuel Rendón, dice así:

Desde luego, en el recorrido que hacemos por las haciendas de Lorenzo advertimos que la que nos da es su visión de hacendado rico, [desde] su condición de propietario [...]. Porque estaría reservado a las obras de las últimas promociones novelísticas ofrecer la visión de las haciendas de plantación desde abajo, desde el horizonte oscuro del sembrador montuvio.²⁴

Por otro lado, este rasgo de los personajes ilustra también sobre la coherencia, contradicciones o desplazamientos de los propios autores respecto de su propia extracción de clase.

Como crítico, Rojas contrasta limitaciones y méritos en la arquitectura de los personajes, al concluir el análisis de cada período; hace hincapié, ya se dijo, en su pertenencia a clases sociales, en un recorrido que va de menos a más en la visibilización de los de estratos marginales. No obstante, al estudiar a los narradores del siglo XIX, el autor demanda perspectivas y logros que solo iban a ser posibles en la centuria siguiente –por condiciones históricas, por las del propio desarrollo de la literatura y las nociones en torno a ella. Así, Rojas valora los caracteres surgidos entre 1830 y 1895, insistiendo en el escamoteo de personajes subalternos como el indio –aun por escritores de clase media–, y critica el escaso relieve en casi todos. Al referirse a Mera, observamos al autor lojano particularmente duro,²⁵ igual que en los juicios sobre su novela

23. *Ibíd.*, p. 128.

24. *Ibíd.*, pp. 135-136.

25. «Mera y Montalvo surgen de la clase media. Dentro de ella también mueren. Su actitud, frente a ella, difiere como difiere su distinta ubicación política. Montalvo, como libe-

Cumandá (crítica las semejanzas con *Atala*, de Chateaubriand, y la falta de verosimilitud en el retrato de la heroína; reconoce, sin embargo, el magisterio de Mera como estilista y en la organización del relato).²⁶ Respecto de los caracteres del segundo período, las clases altas estarían representadas con acierto en *Lorenzo Cilda* de Víctor Manuel Rendón, y en *Égloga trágica* (1916) de Gonzalo Zaldumbide. Destaca personajes de la clase media en las siguientes obras: *Para matar el gusano* (1912) de José Rafael Bustamante; y, de manera sobresaliente, en *A la Costa* (1904) de Luis A. Martínez: «en la evocación del paisaje como en la determinación de los caracteres, tipos y costumbres, Martínez acierta rotundamente [...] [Inclusive] las figuras abocetadas con que Salvador se tropieza en la hacienda El Bejucal alcanzan en ocasiones a ser trazos indelebles».²⁷

Los personajes del tercer período en estudio pertenecen en su gran mayoría a estratos sociales medios y bajos, y son diversos. Los rasgos de muchos de ellos no habían aparecido en la narrativa previa, o no con tal profusión ni variedad. Rojas es de los primeros críticos que señala el esmerado trabajo de Alfredo Pareja Diezcanseco con los caracteres femeninos; alude a los de Aguilera-Malta, «plenos de vida»: don Goyo y «Cusumbo», de *Don Goyo* (1933), y el mayordomo Guayamave, de *La isla virgen* (1942); el negro Santander es «figura intensa» que destaca en *Yunga* (1933), de Gil Gilbert; en Icaza, no el indio, sino el gendarme de la ciudad (de *En las calles*, 1935) estaría mejor delineado; lo mismo se dice de los «héroes feroces» de H. G. Mata; el guerrillero frustrado que da nombre a la novela *El cojo Navarrete* (1940), de Enrique Terán, «es uno de los personajes más auténticos e intensos que haya creado la novelística ecuatoriana».²⁸

El narrador Rojas se pone también en relieve cuando comenta la descripción de situaciones y ambientes (lo que más adelante se denominará la

ral, era un vocero de esa clase [...] Mera, transido de admiración ante la figura solitaria y señera de García Moreno, traiciona a su clase. Se incorpora políticamente al gamonalismo clerical y terrateniente, defendiendo la estagnación social y política de su patria. La redención del indio podía ser resuelta por medio del catolicismo, y no con la fórmula liberal de liquidar el feudalismo» (Á. F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, p. 71).

26. Cfr. *ibid.*, pp. 55-59. Estos juicios –con orígenes en criterios de Barrera y de Carrión– mantuvieron vigencia hasta las últimas décadas del siglo XX; han ido modificándose luego, al incorporarse otras perspectivas de análisis.

27. *Ibid.*, pp. 120-121.

28. Cfr., en relación a todo este párrafo, Á. F. Rojas, *ibid.*, pp. 192-212.

atmósfera de la narración). Respecto de aquellos que se plantean en las novelas del último período, sostiene que, en general, «la acción es una cadena ininterrumpida de sucesos pavorosos. En las variaciones que conducen el tema a su clímax nadie es capaz de interrumpir, con una salida festiva, la tensión espantosa del relato. Una disposición tal de escenas y personajes es defectuosa, por lo parcial e incompleta».²⁹

Resalta, finalmente, que «la crítica literaria extranjera es la que toma a su cargo, antes que la nacional, la exaltación del valor de los nuevos novelistas ecuatorianos». Evidencia los vínculos ideológicos que subyacen a estas valoraciones: «La lucha entre derechas e izquierdas que había venido, en el pasado, librándose también en el campo de la literatura, ha concluido, en este último, por virtual eliminación del adversario. Los escritores revolucionarios han impuesto, en el relato, una ‘pax romana’ de colonizadores».³⁰ Con este comentario Rojas alude, obviamente, a la oposición entre «los desmesurados frutos silvestres de los hirsutos revolucionarios» y los del «apacible ejido de los cultivadores del arte puro, ubicado en un terreno neutral en el que, sin embargo [...] ha florecido, pausadamente, uno que otro hermoso relato, verdadero alarde de jardinería».³¹ La ironía fina, como rasgo del estilo, se evidencia aquí como otra característica que comparte con Benjamín Carrión.

Para concluir, cabe señalar que Ángel F. Rojas se constituye, igual que Benjamín Carrión, en uno de los críticos de la novela ecuatoriana de mayor y más decisiva influencia a lo largo del siglo XX; el magisterio de ambos autores responde, en buena parte, a similares razones: su ecuanimidad al emitir criterios y su aproximación crítica desde diversas perspectivas. Rojas propone en su estudio un método de análisis antes no empleado en el país: periodiza la producción novelística surgida entre 1830 y 1945, poniéndola en diálogo con sus respectivos contextos sociopolítico, cultural e ideológico. Además del método empleado, son valiosas por sí mismas las conclusiones que sistematizan lo relevante de cada ciclo, a partir de la temática, la estética, y de logros en la construcción de los personajes. Al tiempo que establece criterios valorativos, Rojas destaca a los autores y obras sobresalientes respecto de los que no lo fueron. Incluye, entonces, tres rasgos inexcusables en la moderna crítica literaria: el deslinde, el establecimiento de jerarquías y la emisión de juicios.

29. *Ibíd.*, p. 223.

30. *Ibíd.*, p. 222.

31. *Ibíd.*, p. 223.

En ellos, tanto como en los resultados del análisis, radica la vigencia de *La novela ecuatoriana* en la historiografía crítica del país. ☉

Fecha de recepción: 01 abril 2009
Fecha de aceptación: 04 mayo 2009

Bibliografía

- Araujo Sánchez, Diego, «Panorama de la novela ecuatoriana de los últimos años», en *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*, No. 3, Quito, Gallo capitán, 1979, pp. 17-25.
- «Dos textos fundacionales de la crítica del relato ecuatoriano», en *Re/incidencias*, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, 2005.
- Arias, Augusto, *Panorama de la literatura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1971 [1936].
- Barrera, Isaac J., *Historia de la literatura ecuatoriana*, vol. IV, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1955.
- Carrión, Benjamín, «El nuevo relato ecuatoriano», en *Narrativa latinoamericana*, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión / Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2006 [1951].
- Dávila Vázquez, Jorge, y César Dávila Andrade, *Combate poético y suicidio*, Cuenca, Universidad de Cuenca, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 1998.
- Espinosa Pólit, Aurelio, *Los clásicos y la literatura ecuatoriana*, Quito, Universidad Central del Ecuador, 1938.
- *Dieciocho clases de literatura*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1996 [1947].
- <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/>
- Ribadeneira M., Edmundo, *La moderna novela ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.
- Rodríguez, Martha, «Narradores ecuatorianos de la década de 1950: poéticas para la lectura de modernidades periféricas», en *Kipus, revista andina de letras*, No. 21, I semestre 2007, pp. 39-54.
- Rodríguez Castelo, Hernán, *Literatura ecuatoriana 1830-1980*, Otavalo, Instituto Otavaleño de Antropología, 1980.
- Rojas, Ángel F., *La novela ecuatoriana*, Guayaquil, Gráficas Ariel, s.f. [1948].
- Sacoto, Antonio, «El ensayo y la crítica literaria en el Ecuador», en *Historia de las literaturas del Ecuador*, vol. 5, Jorge Dávila Vázquez, coord., *Literatura de la República 1925-1960 (primera parte)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2007, pp. 217-264.
- Valdano Morejón, Juan, *La Pluma y el Cetro*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1977.

Joaquín Gallegos Lara y «El síndrome de Falcón»: literatura, mestizaje e interculturalidad en el Ecuador

MICHAEL HANDELSMAN

University of Tennessee, Knoxville

RESUMEN

Los escritores ecuatorianos han creado un rico legado de imaginarios que apuntan a una identidad nacional que es, en el fondo, plurinacional e intercultural. Si bien los autores de la Generación del 30 plantearon con su narrativa un proyecto de nación que incluía a las diferentes culturas que la habitan –proyecto mestizo fallido, sin embargo, en tanto anulaba las diferencias y consagraba las desigualdades–, el protagonismo social de estas culturas en la década de los 90 complementa la propuesta surgida desde lo literario en los años 30. Adicionalmente, la auto-representación política actual de dichos grupos pone en tela de juicio criterios del ámbito cultural contemporáneo; uno de ellos es el del llamado «Síndrome de Falcón», que pretende ser una metáfora de la carga de representar a sectores sociales desfavorecidos, que ha pesado sobre los narradores ecuatorianos durante el siglo XX. Todo ello empuja el proceso de reconfiguración del panorama de la cultura ecuatoriana: la creciente participación de estas voces antes silenciadas, así como la emergencia de otras formas de contemplar al mundo natural, que suscitan nuevas lecturas de novelas clásicas como *Don Goyo* o *La isla virgen* de Demetrio Aguilera-Malta.

PALABRAS CLAVE: Literatura ecuatoriana, Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera-Malta, Generación del 30, vanguardias, «Síndrome de Falcón».

SUMMARY

Ecuadorian writers have created a rich legacy of characters who point towards a national identity that is, ultimately, multi-national and inter-cultural. Although the authors of the 1930's generation proposed through their fiction a notion of nation that included all of the different cultures within it –it was a failed miscegenation project as it eliminated differences while reinforcing inequalities–, the social role of these groups during the 90's complements that pro-

posed by the literature of the 30's. Additionally, the political self representation of these groups calls into question the criteria of the contemporary cultural context exemplified by the «The Falcon Syndrome», which seeks to be a metaphor for the burden of representing socially disadvantaged groups, which has weighed heavily over Ecuadorian writers throughout the 20th century. All of this propels the reconfiguration process within the panorama of Ecuadorian culture: the growing participation of the long-silenced voices, as well as the emergence of other ways to look upon the world, allows for new readings of classic novels such as *Don Goyo* or *La isla virgen*, by Demetrio Aguilera-Malta.

KEY WORDS: Ecuadorian Literature, Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera-Malta, 1930's generation, vanguards, «The Falcon Syndrome».

*[...] el problema de la nación no desaparece,
tenemos que reflexionar sobre la nación
de una forma distinta [...].*
John Beverley¹

«PUBLICAR EN EL Ecuador es quedarse inédito»: así reza uno de los viejos lugares comunes del ámbito cultural ecuatoriano. Por cierto, entre los muchos factores que siguen siendo responsables de esta realidad, está la existencia de un sistema ineficiente de distribución de libros, tanto a nivel nacional como internacional. Sin embargo, el desconocimiento de las letras nacionales no ha de sugerir una falta de creadores o de producción y, aunque parezca una contradicción, tampoco faltan lectores. Pero, lo que es aún más importante destacar, es la medida en que esa literatura «desconocida» sigue participando –ora directa, ora indirectamente– en la construcción asimétrica y asincrónica de la nación ecuatoriana, y en eso radica su actualidad permanente.

Se recordará que «la literatura [...] ha sido y es un espacio alternativo para la reflexión y para la experimentación»,² y esta afirmación hemos de comprenderla en términos de un continuo proceso colaborativo entre creadores y receptores. De hecho, si retomamos la idea de que en el siglo veintiuno el papel del intelectual es re-imaginar –reinventar, dirían algunos– los fundamentos de nuestra humanidad,³ pues nos competerá a todos asumir

-
1. Cfr. Alicia Ortega, «Una conversación con John Beverley», en *Kipus, revista andina de letras*, No. 5, Quito, II semestre 1996, pp. 63-82.
 2. Víctor Barrera Enderle, «Sobre literatura, crítica y globalización en la América Latina», en *Casa de las Americas*, No. 237, La Habana, octubre-diciembre de 2004, p. 89.
 3. Ratna Kapur, «Dark Times for Liberal Intellectual Thought», en *Profesión 2006*, New York, Modern Language Association, 2006, p. 30.

nuestra responsabilidad social de lectores asiduos y creativos, ya que «es la mirada y no el objeto mirado lo que implica genuinidad».⁴

Aunque la literatura ecuatoriana consiste en múltiples contenidos y resiste cualquier intento de encasillarla en forma simplista, sí existen importantes vertientes que la definen y que constituyen su vitalidad y vigencia. Es así que la identidad como preocupación u objeto de reflexión consta como un eje transversal en toda la historia de la literatura ecuatoriana. Espejo, Olmedo, Mera, Carrión, Palacio, Carrera Andrade, Adoum, Yáñez Cossío, Velasco Mackenzie, Carvajal, Pazos, Holst y muchos otros escritores –del pasado y del presente– han creado un rico legado de imaginarios que apuntan a una identidad nacional que es, en el fondo, plurinacional e intercultural. Esta última afirmación es polémica, precisamente porque pone en debate los conceptos mismos de la nación y de la identidad, especialmente en nuestros tiempos globalizados, y cuyos orígenes se encuentran en el colonialismo, que hoy en día se comprende en términos de la colonialidad del saber y una modernidad racializada que se disputa entre lo que Fernández Retamar identifica como los subdesarrollados y los subdesarrollantes.

En lo que se refiere al tema de la identidad, el sociólogo Manuel Castells ha puntualizado que debido al acelerado ritmo de los flujos de riqueza, poder e imágenes de la globalización, la búsqueda de identidad se ha vuelto una fuente fundamental en la creación de un sentido social (*social meaning*) ante una aparente desterritorialización acompañada por la apropiación de tradicionales estructuras, instituciones, movimientos sociales e imaginarios. Por lo tanto, la gente tiende a formular el mentado sentido social no en base a lo que se hace, sino a lo que se es, o a lo que se cree ser.⁵ Además, el mismo Castells distingue dos tipos de identidad: una que es de la resistencia y la otra que nace de un proyecto o programa de transformación. Estas dos manifestaciones de la identidad forman dos columnas vertebrales –a veces paralelas, a veces cruzadas– que sustentan la literatura ecuatoriana como un proceso de interacción entre escritores y lectores. Según mi punto de vista, el mestizaje y la interculturalidad son respuestas identitarias que nos ofrecen una clave efectiva para contextualizar las letras nacionales y reconocer su sentido

4. Roberto Fernández Retamar, «Calibán quinientos años más tarde», conferencia presentada en la Universidad de Nueva York, 1992, p. 1.

5. Manuel Castells, *The Rise of the Network Society*, 3 vols., Oxford, Blackwell Publishers, 2000, 2a. ed., vol. I, p. 3.

histórico, su coherencia social y su condición de enlace dentro de un proceso continuo de descolonización y decolonialidad. Para entender la estrecha relación entre mestizaje e interculturalidad, las identidades de resistencia con las de transformación y, por último, la descolonización y la decolonialidad, solamente hace falta reflexionar sobre la literatura del Ecuador a partir de dos momentos históricos –la época dorada de los años 30 del siglo veinte junto al período que nace con el levantamiento indígena de 1990.

Si bien es cierto que las propuestas estéticas y éticas de la Generación de los años 30 ya se habían truncado (¿se habían desviado?) al entrar en los años 50, es necesario rescatarlas ahora, porque «El concepto de *Pachakuti* (tiempo que vuelve) asociado a cataclismos y revoluciones indica que los tiempos pasados no pasaron de manera irremediable sino que tienen la capacidad de volver de otra manera».⁶ Es decir, la radicalidad original del pensamiento de los intelectuales de los años 30 vuelve a emerger al leerlo desde la interculturalidad actual, especialmente cuando a ésta se la piensa «desde lo indígena (y más recientemente desde lo afro)» puesto que su «meta no es simplemente reconocer, tolerar ni tampoco incorporar lo diferente dentro de la matriz y estructuras establecidas [...]», sino que «es hacer reconceptualizar y re-fundar estructuras sociales, epistémicas y de existencias que ponen en escena y en relación equitativa lógicas, prácticas y modos culturales diversos de pensar y vivir».⁷

Recordemos que en plena época de los discursos nacionales latinoamericanos –cimentados en un mestizaje supuestamente democrático e incluyente, como un rechazo de las estructuras oligárquicas del pasado–, los jóvenes escritores del Ecuador reconstruyeron la nación desde los márgenes sociales, incorporando a la literatura las múltiples caras y voces olvidadas que constituían las mayorías del país. De hecho, se ha comentado que, en el siglo veinte, la revolución cultural más profunda que se ha realizado surgió cuando los márgenes lograron ser representados en el arte, la pintura, el cine, la música, la literatura, la política y la vida social, en general.⁸ Sin embargo, esta repre-

6. Nicolas, en Mario Yapu, comp., *Modernidad y pensamiento descolonizador* (Memoria del Seminario Internacional), La Paz, UPIEB, 2006, p. 89.

7. Catherine Walsh, en Hamilton Magalhaes Neto, edit., *Desarrollo e interculturalidad, imaginario y diferencia. La nación en el Mundo Andino*, 14° Conferencia Internacional, Río de Janeiro, Educam, 2006, pp. 34-35.

8. Anthony D. King, edit., *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Presentation of Identity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 34.

sentación vista como una forma de liberación mayor llegó a su máxima expresión y tuvo su mayor fuerza cuando los márgenes mismos se responsabilizaron por su propia representación en las últimas décadas del siglo veinte; es entonces cuando la actualidad y vigencia del proyecto de la Generación de los 30 se vislumbran, al leer que «La Interculturalidad como proyecto ético-político es justamente eso: una manera de superar, en democracia, la violencia simbólica estructurada en el imaginario social».⁹ En efecto, al recuperar y visibilizar para la literatura y otras artes a los cholos, montuvios, negros e indios, la Generación de los 30 dio expresión a una nueva modernidad que pretendía construir a un país democrático y libre de aquella «violencia simbólica estructurada en el imaginario social».¹⁰

Lamentablemente, este proyecto de reivindicación y (re)construcción se perdió en un mestizaje latinoamericano que terminó fusionando las diferencias y, en el camino, convirtió la deseada inclusión social y cultural en un nuevo sistema blanco-mestizo de exclusiones y antagonismos, tan acertadamente retratado por Jorge Icaza en su novela corta, *Mama Pacha* (1952), y en su ya clásico *El chulla Romero y Flores* (1958). Será recién en los años 70 y, sobre todo, a partir de 1990, cuando el Ecuador se reencuentre con su pluralidad, pero ahora concebida desde la interculturalidad en vez de un mestizaje parcial(izado) y fallido.

Esta diferencia de conceptos y prácticas que definen las dos épocas destacadas aquí, por lo menos en lo que se refiere a las identidades nacionales en el Ecuador, no deben interpretarse en términos dualistas. Más bien el proyecto descolonizador de los intelectuales de los años 30 se complementa y se completa con los recientes avances sociales realizados por los grupos marginales anteriormente defendidos y representados por otros. Este agenciamiento o protagonismo social propio de aquellos objetos de diversas causas célebres de antaño es precisamente lo que faltaba en los años 30 y, por eso,

9. Tubino, en Milka Castro-Lucic, edit., *Los desafíos de la interculturalidad: identidad, política y derecho*, Santiago, Universidad de Chile, 2004, p. 93.

10. Con no poca razón, el escritor Leonardo Valencia ha observado: «La innovación se presenta cuando la literatura busca deshacerse o sabotear lo que se le quiere atribuir y sorprende a los lectores renovando sus formas» (p. 190). Aunque el efecto casi inmediato de «sabotaje» y «renovación» que produjo *Los que se van* en 1930 ya ha sido comentado muchas veces, no estará de más volver a insistir que esta expresión del realismo social nació de una propuesta netamente literaria que pretendía vincular lo estético con lo ético, pero sin dejar de ser literatura.

fue imposible llevar la descolonización a la decolonialidad. Catherine Walsh nos recuerda que la decolonialidad «no es algo necesariamente distinto de la descolonización,» pero «su meta no es la incorporación o la superación (tampoco simplemente la resistencia), sino la reconstrucción radical de seres, del poder y saber, es decir, la creación de condiciones radicalmente diferentes de existencia, conocimiento y del poder que podrían contribuir a la fabricación de sociedades distintas».11

Walsh también nos advierte que «la construcción de nuevas condiciones sociales del poder, saber y ser no marcan el final del proyecto y proceso porque la eurocentricidad y la colonialidad no simplemente desaparecen. Por esta misma razón la interculturalidad y la decolonialidad tienen que ser entendidas como procesos enlazados de una lucha continua».12 Pero esa lucha continua también se remonta a los años 30 y, por lo tanto, leer la literatura de aquella época con una perspectiva intercultural de hoy, la misma que convoca a *Pachakuti* («tiempo que vuelve»), nos permite resignificar un proyecto estético y ético que estaba más cerca de los movimientos decoloniales actuales de lo que se pensaba.

De modo que la interculturalidad activada en los años 90 del siglo pasado, por las comunidades indígenas y afroecuatorianas está reconfigurando las cartografías físicas y mentales de la nación. De hecho, la Nueva Constitución, aprobada ampliamente en septiembre de 2008, lleva un sello profundamente pluricultural –por no decir plurinacional– que abre, explícita e implícitamente, la posibilidad a nuevas lecturas de la nación. Por supuesto, hay todavía mucha resistencia a los saberes otros en la reconstrucción del Ecuador y en su llamada Revolución Ciudadana, y queda por verse hasta qué punto la nueva literatura se deje atravesar por las voces nuevas y sus imaginarios otros. ¿Y qué decir de nosotros, los lectores? ¿Sabremos leer la literatura ecuatoriana desde la

11. Catherine Walsh, edit., *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial (reflexiones latinoamericanas)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Ediciones Abya-Yala, 2005, p. 24.

12. Con su acostumbrada elocuencia, Martí ya señaló en su *Nuestra América* de 1891: «El tigre, espantado del fognazo, vuelve de noche al lugar de la presa. Muere echando llamas por los ojos y con las zarpas al aire. No se le oye venir, sino que viene con zarpas de terciopelo. Cuando la presa despierta, tiene al tigre encima. La colonia continuó viviendo en la república [...]. El tigre espera, detrás de cada árbol, acurrucado en cada esquina», en Carlos Ripoll, *Conciencia intelectual de América. Antología del ensayo hispanoamericano (1836-1959)*, New York, Las Americas Publishing Company, 1970, 2a. ed., p. 228.

interculturalidad? La respuesta a estas preguntas determinará en gran medida la verdadera actualidad y relevancia de la cultura ecuatoriana.¹³

II

*Todo depende de cómo se lea la literatura hoy.
O desde dónde se la lea.
Josefina Ludmer¹⁴*

Después de afirmar la vigencia de la producción literaria de la Generación de los años 30, en relación a los procesos sociales actuales de interculturalidad y decolonialidad, conviene detenernos en lo que Leonardo Valencia ha acuñado como «El síndrome de Falcón», una suerte de metonimia que pretende encapsular la evolución de las letras ecuatorianas desde 1930. Concretamente, Valencia pone en tela de juicio el aspecto reivindicativo del legado de los escritores del realismo social, el mismo que él considera desgastado y agotado a estas alturas del siglo XXI y, además, advierte que la literatura como tal no debe confundirse con la sociología y las luchas políticas. Según ha señalado: «Ese *síndrome de Falcón*, lamentablemente, volverá a aparecer cada vez que alguien homologue el mundo de la ficción con el

-
13. Conviene recalcar aquí que el tema de la interculturalidad como proceso de transformación general de la sociedad ecuatoriana (y de toda sociedad dentro de nuestro mundo globalizado) no ha de considerarse un mero tema ocioso, descontextualizado y destinado a perderse en generalidades retóricas. Como ya se ha mencionado, la nueva Constitución del Ecuador contempla la interculturalidad como uno de sus principales pilares de construcción nacional y, en lo que respecta al sector cultural y su desarrollo, se está elaborando una nueva ley de cultura, cuya agenda ha puesto en debate la necesidad de «Fomentar valores y fortalecer espacios e instituciones que impulsen la interculturalidad». Dos de las numerosas estrategias de implementación que se están considerando en la actualidad son la «Incorporación de la visión intercultural en la educación en todos sus niveles» y la «Inclusión de sectores históricamente excluidos en los procesos de creación, acceso y disfrute de bienes y servicios culturales» (34) [Esta información viene de Adrián de la Torre Pérez, miembro fundador de la Coordinadora Cultural País, que ha puesto en circulación un documento titulado «Agenda constitucional mínima para el sector cultural» (40 pp.)].
14. Josefina Ludmer, «Literaturas posautónomas 2.0», en *Kipus, revista andina de letras*, No. 22, Quito, II semestre de 2007, pp. 71-78.

mundo real. O mejor dicho: que se someta la ficción literaria a propósitos ajenos a ella. Así lo que se pierda son las posibilidades ficcionales de la novela».¹⁵

Para los no iniciados, la referencia al «síndrome de Falcón» nos remite a Joaquín Gallegos Lara y a Juan Falcón Sandoval. Mientras que el primero fue uno de los mayores guías intelectuales de la Generación de los 30, que también era un discapacitado que no tenía uso de las piernas, el otro era el compañero fiel que cargaba auestas al amigo escritor. Para Valencia, aquella pareja que recorría las calles de Guayaquil simboliza(ba) «esa carga explícita o velada por querer o deber representar al país, que los escritores ecuatorianos llevan o llevaban en los hombros [...]».¹⁶ Por lo tanto, la destacada «carga política» estaba destinada a conducir la literatura del Ecuador –y de toda América Latina– a un inevitable reduccionismo que encerraría a los escritores en «un localismo y un folklorismo mal entendido»¹⁷ ya que «debíamos mantenernos en las zonas o en los retratos nostálgicos de mundos que tienen proyectos históricos y patrióticos».¹⁸

Esta preocupación por la función de la literatura en la sociedad y el lugar que debe –o no debe– ocupar el compromiso social en la creación literaria no es nueva, ni tampoco pertenece solamente a América Latina. Es decir, «el síndrome de Falcón» tiene que comprenderse en un contexto mayor, así lo presenta el mismo Valencia que, también, puntualiza que «Ahora nos corresponde leer y escribir desde distintos territorios».¹⁹ Sin duda, esta última referencia quiere resaltar la condición globalizada (y supuestamente des-territorializada) de todos y, además, evoca una masiva e incontenible migración cuyos efectos se patentizan en todas partes. Según entiendo de estas reflexiones, Valencia reclama la liberación creativa de los escritores, puesto que «la imaginación [es su] verdadero territorio»²⁰ y, por consiguiente, no tiene sentido esperar que ellos sean «el vocero de algo superior como una nación, que lo valida, y de la que se siente representante».

Aunque será evidente en el primer apartado de este ensayo que discrepo con la idea central de Valencia de que no le corresponde a la literatura

15. Leonardo Valencia, *El síndrome de Falcón*, Quito, Paradiso Editores, 2008, p. 199.

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, p. 186.

19. *Ibid.*, p. 188.

20. *Ibid.*, p. 201.

–tanto en el Ecuador como en el resto de América Latina– «representar simbólicamente lo que se ha denominado como una cuestión de identidad»,²¹ mi objetivo principal por recoger su interpretación del «síndrome de Falcón» no es polemizar, sino ofrecer otra lectura de la evocación de Gallegos Lara y Falcón, como un referente metonímico que ayuda a comprender la literatura ecuatoriana (y latinoamericana) desde el contexto de la colonialidad y desde aquel proceso ya mentado arriba de descolonización y decolonialidad. Entre los muchos conceptos que informarán mi lectura –además de los que ya he planteado al comienzo de este análisis– destacaré aquí los de Humberto E. Robles y Santiago Páez. De Robles, se lee que «Los libros y los escritores, especialmente los libros, sirven para fundar y fomentar una cultura, para promover valores»;²² por su parte, Páez ha puntualizado (en referencia a una ponencia de Valencia titulada «¿Cuánta patria necesita un novelista?») «que si bien es cierto que la patria de los escritores es el lenguaje, éste solo existe como habla concreta, histórica y geográficamente definida. Como una abstracción intemporal solo está en las mentes –tan complicadas– de los lingüistas».²³

Al pensar en el simbolismo de Gallegos Lara sobre los hombros de Falcón, lo primero que resaltaré es el hecho de que no es el intelectual quien lleva al «pueblo» a cuestas, sino que es al revés. O sea, es el pueblo quien sustenta al escritor y, en el caso concreto de Gallegos Lara, es Falcón –el hombre del pueblo– quien lo hace caminar. Todo eso evocará, tal vez, al intelectual orgánico de Gramsci, y es precisamente lo que Valencia cuestiona cuando se trata del oficio de los escritores como tales.²⁴ Pero, más que ser esta

21. *Ibid.*, p. 171.

22. Humberto E. Robles, «Vigencia de José de la Cuadra, clásico ecuatoriano», en *Eskeletra*, No. 10, Quito, junio 2004, p. 5.

23. Cfr., el *blog* de Santiago Páez. El texto de Valencia se encuentra en *El síndrome de Falcón*, pp. 191-202.

24. Aunque esta referencia a Joaquín Gallegos Lara ha de comprenderse en su sentido simbólico y no como un perfil biográfico, propiamente, es interesante recordar que el caso histórico de Gallegos Lara es instructivo cuando se contempla la relación compleja que muchos escritores comprometidos han tenido con el llamado pueblo a través de los años. Nela Martínez, que era escritora, activista política y compañera de Gallegos Lara, ha señalado que en lo que respecta a su capacidad de vivir de la literatura o de la política, «las penurias económicas fueron otra causa que también le impidió dedicar más tiempo a escribir, pues siempre debía buscarse un salario. Fue ayudante en camiones. Después, incluso cuando ya era reconocido como un intelectual y había publicado algunos libros, el único puesto que le dieron en Guayaquil fue el de cuidador de la piscina municipal» (Cfr. entrevista con Pablo Salgado J., «Joaquín y Nela. Dos vidas en una misma historia», en *Eskeletra*, No. 5, Quito, agosto 1996, p. 15).

relación una «carga», yo preferiría insistir en su carácter simbiótico. Es decir, los intelectuales y el pueblo se sustent(ab)an mutuamente. Mientras que la literatura de la época logró superar una tradición de élites que giraba entre el colonialismo español y un cosmopolitismo que pecaba a menudo de ser torre-marfilista para, así, resignificarse dentro de un proceso histórico de descolonización, el pueblo encontró en los escritores un medio capaz de visibilizarlo y representar sus intereses. Alfonso Reyes lo entendió así cuando escribió en su ensayo titulado «Notas sobre la inteligencia americana» de 1936: «[...] entre nosotros no hay, no puede haber torres de marfil. Esta nueva disyuntiva de ventajas y desventajas admite también una síntesis, un equilibrio que se resuelve en una peculiar manera de entender el trabajo intelectual como servicio público y como deber civilizador».²⁵

De nuevo surgen la preocupación de Valencia y su invocación al «síndrome de Falcón». Lo que deseamos destacar de esa imagen, sin embargo, es la posición vertical del intelectual sentado sobre los hombros del pueblo, signo ejemplar de esa faceta de la descolonización de los años 20, 30 y 40 del siglo pasado. Más que una relación entre superiores e inferiores, se trata del intelectual que hablaba *por* el pueblo, en nombre del pueblo, precisamente porque tenía uso de la escritura y la educación necesaria para la representación, sea ésta propia de la política o de la cultura. A pesar de las buenas intenciones, con el tiempo esa dinámica de representación en las artes muchas veces se convirtió en una suerte de ventrilocuismo que le restaba al pueblo un verdadero protagonismo social, ya que se lo consideraba un objeto más que un sujeto dentro de las luchas sociales. Por eso, Mariátegui en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) había hecho la distinción entre una literatura indigenista y una deseada literatura indígena.²⁶

25. Cfr. C. Ripoll, *Conciencia intelectual de América...*, p. 417. Se recordará que ya en 1891 Martí había puntualizado que «pensar es servir».

26. La complejidad de la descolonización como proceso social y estético para el intelectual comprometido, pero siempre sujeto a contradicciones propias de la colonialidad, se patentiza al leer a Guillermo Mariaca Iturri cuando se pregunta: «¿Puede acaso 'salvarse' el intelectual orgánico de la tentación prometeica del paternalismo y del 'don' de la profecía; puede acaso dejar de hablar en nombre de la revolución como recurso 'determinante en última instancia' de la legitimidad de su palabra; puede acaso pronunciar siquiera una palabra incontaminada por la modernidad metropolitana, aunque su discurso haya recurrido a todos y solo a los recursos de la negación, de la crítica, de la subversión?» (Guillermo Mariaca Iturri, *El poder de la palabra: ensayos sobre la modernidad de la crítica literaria hispanoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1993, p. 59).

Si bien esa verticalidad entre intelectuales y marginados tendrá poca aceptación hoy día, la necesidad de seguir fomentando una relación sigue vigente, aunque transformada. Dicha verticalidad ha pasado a una horizontalidad, y la representación ahora va acompañada por una autorrepresentación, la misma que potencia verdaderos diálogos interculturales. De manera que, el llamado pueblo como entorno humano, geográfico e histórico sigue constituyendo una cantera fundamental de temas y experiencias dignas de la (re)creación literaria. Por supuesto, no será la única fuente de materiales pertinentes para la creación, ni tampoco garantizará de por sí una literatura lograda. Pero dentro de la literatura como un conjunto de posibilidades de expresión e interpretación, más que una forzosa «carga», lo nacional puede trascender precisamente porque, en manos de buenos escritores, sirve de ventana a través de la cual la humanidad aparecerá con toda su complejidad, la misma que espera nuestra imaginación de lectores tan necesaria para completar la creación artística.²⁷

De nuevo, volvemos a la lectura como práctica intercultural y como camino hacia la decolonialidad. Ya que los Falcón tienen la palabra y que su contribución a la labor de los escritores es la creación de un diálogo de toma y daca de diversas y múltiples ideas y propuestas, nos compete a los lectores escuchar atentamente para, así, estar en mejores condiciones de interpretar lo que ha estado enterrado o desfigurado en la literatura del pasado, por una parte, y lo que espera una renovada y transformada capacidad de leer el presente mientras se imagina el futuro, por otra. De ahí vienen al caso las nuevas interpretaciones de la representación de la naturaleza en la literatura, por ejemplo; en vez de una óptica arraigada en los innumerables y archiconocidos proyectos de modernización que han dado forma a gran parte de la historia de América Latina, la emergencia del *sumak kawsay* como filosofía y arti-

27. Aunque rebasa el propósito de este ensayo, siento la necesidad de, por lo menos, hacer referencia al tema de lo nacional y el temor de algunos de que se convierta en un callejón sin salida de estrechos particularismos y localismos que puedan anular la creación artística. Como reflexión personal, y debido a mi condición de extranjero que se esfuerza por pensar y expresarse en una segunda lengua, siempre he tomado lo ecuatoriano (y lo latinoamericano en general) como una vía capaz de conducirme más allá de la estrechez y la miopía. Perogrulladas aparte, todo es relativo ya que lo local y lo global forman un palimpsesto inseparable cuyo sentido se encuentra en las palabras de Josefina Ludmer citadas en el epígrafe que da inicio a esta sección del ensayo: «Todo depende de cómo se lea la literatura hoy. O desde dónde se la lea».

culación de una manera otra de contemplar al mundo natural convoca nuevas lecturas de novelas clásicas como *Don Goyo* o *La isla virgen* de Demetrio Aguilera-Malta del Ecuador, o de *La vorágine* de Rivera, *Doña Bárbara* de Gallegos, *El reino de este mundo* de Carpentier y de tantas obras más de América.

Leonardo Valencia tiene razón al señalar que leemos «para ampliar nuestra percepción y desconfiar de una sola realidad».28 Pero, también, vale la pena recordar a Hans Bertens quien ha constatado que

[...] la literatura no refleja simplemente las relaciones de poder, sino que participa activamente en la consolidación y/o construcción de discursos e ideologías como, también, funciona como un instrumento en la construcción de identidades, no solamente en el nivel individual –el del sujeto– sino, también, en el nivel del grupo, o hasta en el del Estado-nación. La literatura no es simplemente un producto de la historia, sino que también la produce.²⁹

No hay duda de que, en sus mejores momentos, los escritores de la Generación de los 30 comprendieron que su proyecto literario era, también, una propuesta política que luchaba desde la literatura por (re)escribir la historia nacional, puesto que desconfiaban de una sola realidad oficial que se caracterizaba por silenciar e invisibilizar múltiples y conflictivas realidades otras. Por consiguiente, al contemplar la referencia a Gallegos Lara sobre los hombros de Juan Falcón, por lo menos en su sentido semiótico, se vislumbrará una relación dinámica y fructífera –y equilibrada– entre la estética y la ética. De hecho, esta misma relación complementaria evocada por la imagen de Gallegos Lara y Falcón se encontraba en un momento histórico cuando, de una manera paralela, se complementaban las vanguardias artísticas y socio-políticas, una relación que a menudo se ha tergiversado, relegándolas a un equivocado dualismo de polos intocables en vez de aprehenderlas en su sentido profundamente dialogal.³⁰

28. L. Valencia, *El síndrome de Falcón*, pp. 200-201.

29. Hans Bertens, *Literary Theory (The Basics)*, London, Routledge, 2001, p. 177. Traducción mía.

30. En un ensayo incluido en esta edición de *Kipus*, Humberto E. Robles demuestra claramente la medida en que José de la Cuadra y sus compañeros de generación infundieron su realismo social con un profundo conocimiento de las literaturas de todas partes y de todas las épocas. Concretamente, al referirse a De la Cuadra, señala Robles: «La

La interculturalidad como un proceso capaz de «ampliar nuestra percepción» pretende reconstruir este diálogo –siempre tenso y conflictivo– que atraviesa toda la pluralidad que es el Ecuador y, por extensión, el mundo globalizado en que vivimos. Falcón sin Gallegos Lara, o Gallegos Lara sin Falcón, resulta ser una figura incompleta y estática. Está claro que su relación ha evolucionado, como todo evoluciona a través de la historia, incluyendo la literatura y nuestras lecturas de la misma. Los debates implícitos en «el síndrome de Falcón» no han de parar precisamente porque pertenecen al proceso intercultural que promete transformar los saberes tradicionales, llevándolos de la colonialidad a la descolonización y, eventualmente, a la decolonialidad. Tanto el Ecuador como su literatura están jugando un papel fundamental en esta transformación y, en palabras de Fernando Tinajero, «La interculturalidad y la formación artística deben tener allí [en una nueva ley de cultura] su tratamiento adecuado, porque es a través de ellas como podemos alcanzar el desarrollo humano, que es el único verdaderamente deseable, sin dejarnos seducir por los cantos de sirenas del mercado».³¹

III

La respuesta del arte es el arte como respuesta.
Víctor Jara³²

Para concluir estas reflexiones sobre literatura, mestizaje e interculturalidad, volvamos a la pregunta que planteé al final de la primera sección del ensayo: «¿Sabremos leer la literatura ecuatoriana desde la interculturalidad?». Soy optimista al respecto precisamente porque los Falcón –entendido como un gran compuesto de marginalización y exclusión, sea cual fuere su raza, género, clase o preferencia sexual– sienten cada día menos la necesidad de depender de otros por su (auto)representación. En lo que se refiere a esta

refundición que De la Cuadra propuso del tema constituye un homenaje o tributo al historial de los textos que lo inspiraron; atestigua asimismo su rigor estético y sus preocupaciones sociales: literatura y compromiso, terrigenismo y universalismo, lo local y lo planetario marchan mano a mano en su relato» (Humberto E. Robles, «Honorarios» (adaptaciones y refundiciones en De la Cuadra y Aguilera-Malta).

31. Fernando Tinajero, «Temas pendientes», en *El Comercio*, Quito, 27 de marzo de 2009, www.elcomercio.com

32. Le agradezco a Adrián de la Torre Pérez por recordarme este verso.

(auto)representación de lo afro y la literatura escrita, existe desde hace muchas décadas en el Ecuador una tradición notable con figuras luminarias como Adalberto Ortiz, Nelson Estupiñán Bass, Antonio Preciado y, más recientemente, Argentina Chiriboga y Juan Montaña. Hay que insistir, sin embargo, que esta misma literatura gana aún más fuerza y profundidad cuando se la lee en diálogo con otras voces de las comunidades afroecuatorianas no identificadas con las letras tradicionales, pero sí dedicadas a recuperar su memoria colectiva mediante sus proyectos de etnoeducación y la recopilación de sus tradiciones orales. En efecto, el aporte a la cultura y al pensamiento en general de Juan García, José Chalá y Papá Roncón, por ejemplo, ayudan a asentar las bases para aquella lectura intercultural que promete conducirnos a imaginarios más incluyentes.³³

Por lo tanto, se espera que la emergencia de los Falcón, como una fuerza protagónica dentro de la creación, produzca nuevas formas de comprender lo que constituye dicha creación y sus múltiples formas de expresión. Así parece ser el caso del cine y video que se están convirtiendo paulatinamente en medios efectivos de autorrepresentación para miembros de pueblos y comunidades indígenas. En un reportaje publicado en el diario *El Telégrafo* del 17 de mayo del 2009 titulado «El cine que revela la cosmovisión indígena», se informa de los avances que algunas comunidades están realizando y que se evidencian gracias al segundo Festival de Cine y Video de los Pueblos y Comunidades Indígenas. Aunque el Ecuador tiene una larga y venerable tradición indigenista dentro de las artes, Alberto Muenala asevera (con palabras de Javier Samano, maestro mexicano de cine), que «La estructura mental de un realizador indio procede de otro ordenamiento espacial, temporal y conceptual, lo cual se refleja en su narrativa».³⁴

-
33. Una interesante y necesaria investigación comparativa sería estudiar el tipo de aceptación que estos escritores afroecuatorianos han tenido a través de los años, tomando en cuenta la problemática de lo racial y lo nacional como contexto de las lecturas e interpretaciones de más persuasión tradicional –pero sin conciencia de la diáspora afro– junto a las lecturas e interpretaciones más recientes realizadas desde una perspectiva diaspórica.
 34. Según el artículo de *El Telégrafo*, Alberto Muenala es director de Rupai, una corporación organizadora del festival mencionado que, también, dirige talleres de comunicación para «indígenas interesados en el video para dictarles cursos en los que a más del tema audiovisual se estudia fotografía, radio e internet». El objetivo fundamental de dichos cursos es que «se elabore un producto que, en el caso de cine, fue un cortometraje». Este reportaje fue escrito por Fátima Cárdenas.

«Visibilizarse como son» parece ser la consigna de la labor de Muenala y sus compañeros de Rupai. Hemos de señalar que esta propuesta no está aislada y, de hecho, refleja un amplio movimiento popular de rescate cultural dentro de las artes en todo el país. En no poca medida, estos proyectos están potenciando nuevos conceptos de un Ecuador plurinacional, capaz de llevar los logros descolonizadores del pasado hacia la deseada decolonialidad cuya máxima expresión será, precisamente, la interculturalidad. Así se ha de entender el sentido y el significado de la exposición fotográfica de Juan García y Edizon León, titulada «El color de la diáspora». Frente a una historia oficial que distorsionó –cuando no borró por completo– la presencia de sus afrodescendientes, Juan García y Edizon León decidieron emplear la fotografía como un medio de afirmación y reconstrucción existencial. De la misma manera que Alberto Muenala había recurrido al cine para «reescribir una historia que hasta entonces había estado exclusivamente en manos de mestizos», Edizon León constató:

Al hacer un esfuerzo colectivo e histórico por construir(nos) nuestras propias (re)presentaciones a partir de las fotografías, la muestra trabaja el problema de la representación, marcando una actitud decolonial desde la conciencia negra por dejar de mirarnos en y desde el espejo del otro. Efectivamente las imágenes son más que imágenes; son rostros que nunca más serán anónimos, rostros que no estarán condenados al silencio, rostros con dignidad que ni siquiera la esclavitud logró arrebatarnos.³⁵

De manera que, el panorama total de la cultura ecuatoriana está cambiando gracias a la creciente participación de estas nuevas voces que, en realidad, no son nuevas, aunque su resonancia estuvo enmudecida por un largo silenciamiento propio de la colonialidad. Según Alberto Muenala, «el indigenismo es cosa del pasado. Ahora cabe hablar del cine de los pueblos y

35. Esta cita (p. 11) viene del catálogo de la exposición cuya curaduría estuvo a cargo de Edizon León y William J. Dewey. La exposición tuvo lugar en la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito y en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador de julio a agosto de 2006 y, de agosto a diciembre de 2006, se dio en la Galería de la Universidad de Tennessee, el Centro Cultural Negro y el Centro Universitario de la misma universidad en Knoxville, Tennessee. Las cuarenta fotografías de «El color de la diáspora» pusieron de relieve importantes aspectos de la vida cotidiana de varios lugares de la provincia de Esmeraldas en la Costa ecuatoriana y del Valle del Chota en la Sierra.

las comunidades indígenas». Lo mismo dirán Juan García y Edizon León respecto a los afrodescendientes y sus múltiples formas de expresión y autorrepresentación. No me imagino todavía qué implicaciones tendrá la interculturalidad para los que escriben y escribirán literatura ecuatoriana. Pero, desde mi condición de lector y extranjero ecuatorianizado, la relación entre Falcón y Gallegos Lara ha cambiado, y esta transformación desde la verticalidad a la horizontalidad ha alterado mi manera de leer, imaginar y pensar los mundos contenidos en la literatura. ¿En busca de qué, se preguntará? Repitamos, pues, las palabras del cantautor, Víctor Jara: «La respuesta del arte es el arte como respuesta». ☉

Fecha de recepción: 10 marzo 2009

Fecha de aceptación: 02 abril 2009

Obras citadas

- Barrera Enderle, Víctor, «Sobre literatura, crítica y globalización en la América Latina», *Casa de las Americas*, No. 237, La Habana, octubre-diciembre de 2004, pp. 85-93.
- Bertans, Hans, *Literary Theory (The Basics)*, London, Routledge, 2001.
- Castells, Manuel, *The Rise of the Network Society*, 3 vols., Oxford, Blackwell Publishers, 2000, 2a. ed.
- Castro-Lucic, Milka, edit., *Los desafíos de la interculturalidad: Identidad, política y derecho*, Santiago, Universidad de Chile, 2004.
- Fernández Retamar, Roberto, «Calibán quinientos años más tarde», conferencia presentada en la Universidad de Nueva York (1992), 24 pp.
- Kapur, Ratna, «Dark Times for Liberal Intellectual Thought», *Profesión 2006*, New York, Modern Language Association, 2006, pp. 22-32.
- King, Anthony D., edit., *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Presentation of Identity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- León, Edison, William J. Dewey, curadores, *El color de la diáspora*, Quito y Knoxville, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / University of Tennessee, 2006.
- Ludmer, Josefina, «Literaturas posautónomas 2.0», *Kipus, revista andina de letras*, No. 22, Quito, II semestre 2007, pp. 71-78.
- Magalhaes Neto, Hamilton, edit., *Desarrollo e interculturalidad, imaginario y diferencia. La nación en el Mundo Andino*, 14^o Conferencia Internacional, Río de Janeiro, Educam, 2006.
- Mariaca Iturri, Guillermo, *El poder de la palabra: ensayos sobre la modernidad de la crítica literaria hispanoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1993.

- Ortega, Alicia, «Una conversación con John Beverley», en *Kipus, revista andina de letras*, No. 5, Quito, II semestre 1996, pp. 63-82.
- Ripoll, Carlos, *Conciencia intelectual de América. Antología del ensayo hispanoamericano (1836-1959)*, New York, Las Americas Publishing Company, 1970, 2a. ed.
- Robles, Humberto E., «Honorarios (adaptaciones y refundiciones en De la Cuadra y Aguilera-Malta)», en *Kipus, revista andina de letras*, No. 25, Quito, I semestre, 2009, pp. 113-135.
- «Vigencia de José de la Cuadra, clásico ecuatoriano,» en *Eskeletra*, No. 10, Quito, junio 2004, pp. 4-5.
- Salgado, Pablo J., «Joaquín y Nela. Dos vidas en una misma historia,» en *Eskeletra*, No. 5, Quito, agosto 1996, pp. 14-15.
- Tinajero, Fernando, «Temas pendientes», en *El Comercio*, Quito, 27 de marzo de 2009, www.elcomercio.com
- Valencia, Leonardo, *El síndrome de Falcón*, Quito, Paradiso Editores, 2008.
- Walsh, Catherine, «Interculturalidad crítica y pedagógica de-colonial: Apuestas (des)de el in-surgir, re-existir y re-vivir», manuscrito, 29 pp.
- edit., *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial (reflexiones latinoamericanas)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Ediciones Abya-Yala, 2005.
- Yapu, Mario, comp., *Modernidad y pensamiento descolonizador (Memoria del Seminario Internacional)*, La Paz, UPIEB, 2006.

Las huellas de la oralidad en siete cuentos del 30*

VICENTE ROBALINO

Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito

RESUMEN

El autor revisa la manera en que se representa el discurso narrativo «a la manera del habla» en cuentos de Aguilera-Malta, Gallegos Lara, Gil Gilbert y De la Cuadra. Este «efecto de oralidad» se realiza mediante recursos diversos: con descripciones que apelan a mitos, o la presencia de refranes que transmiten la experiencia colectiva; con el uso de fórmulas del relato oral, como las equivalentes a aquella de «había una vez»; a través de la prosopopeya (personificación, animación, metáfora sensibilizadora) y de la hipérbole; de la alternancia entre un narrador testigo y otro de carácter letrado, o la alternancia narrativo-conversacional en un mismo narrador. Por otro lado, también en ciertos motivos temáticos se encuentran rasgos de oralidad: en la recuperación del universo primigenio, en el que hombre y naturaleza eran uno solo; en el rol de los supuestos, sobreentendidos, habladorías o creencias (experiencia colectiva transmitida que, una vez que circula en la comunidad oral, adquiere el carácter de verdad). Todos estos recursos apuntan a redescubrir la riqueza expresiva del imaginario y los valores del mundo montuvio, en convivencia o disputa con aquellos de la cultura cristiana y de los entornos urbanos.

PALABRAS CLAVE: Oralidad, cuento ecuatoriano, Demetrio Aguilera-Malta, Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert, José de la Cuadra, montuvios, Generación del 30.

SUMMARY

The author looks at the way in which narrative discourse is written in «the way people talk» in the stories of Aguilera-Malta, Gallegos Lara, Gil Gilbert and De la Cuadra. This «common

* La escritura de este texto fue posible gracias al auspicio del Comité de Investigaciones de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

speech effect» is created in different ways: with descriptions steeped in myth, or refrains that express collective experience; using oral traditional style, equivalent to that of «once upon a time»; using prosopopoeia (personification, animation, sensitizing metaphor) and hyperbole; alternating between a witness narrator and other educated character, or even alternating between storytelling and conversation by the same narrator. On the other hand, certain thematic motives also show signs of an oral tradition: in the attempt to recapture the primordial universe, in which humanity and nature were one; in the role of collective experience once spread orally that then becomes truth. All of these resources point to the rediscovery of the imagination's rich expression, values of the coastal (*montuvio*) world, and the cohabitation or conflict between said values and those promoted by Christian culture and the urban world.

KEY WORDS: Oral tradition, Ecuadorian Story, Demetrio Aguilera-Malta, Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert, José de la Cuadra, *montuvios*, 1930'sta.

SEGUIR LAS HUELLAS de la oralidad en algunos cuentos de la narrativa ecuatoriana de los treinta es, sin duda, una tarea compleja, porque no se trata de textos que se inscriben dentro de lo que Walter Ong llama oralidad primaria, es decir, «a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión»,¹ sino de la literatura (letra) hecha, precisamente, por letrados, por escritores y constituida por textos fijados, hasta cierto punto, por la escritura. Se trata de oralidad secundaria, es decir, de aquella que depende de la impresión y en general de la tecnología.

Por lo tanto es necesario considerar, para este estudio, tanto la oralidad como la escritura –oralidad primaria y oralidad secundaria– como dos niveles dialógicos de análisis e interpretación, no excluyentes sino complementarios. Por esta razón es más apropiado hablar de los efectos de la oralidad en textos escritos, que presentan modelos de un tipo de cultura, en este caso, la del montuvio de las primeras décadas del siglo XX –la de la época del cacao–. Entonces, la pregunta básica a la que vamos a tratar de responder es: ¿cómo se representa dicha cultura oral en los textos seleccionados? («El cholo del cuerito e'venao» y «El cholo que se castró», de Demetrio Aguilera-Malta; «El Guaragua» y «La salvaje», de Joaquín Gallegos Lara; «Mardecido llanto» y «El malo», de Enrique Gil Gilbert; y «Banda de pueblo», de José de la Cuadra.)

1. Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 20.

Al hablar en estos textos de los efectos de la oralidad nos estamos refiriendo, en el ámbito hispanoamericano, al encuentro de «culturas hegemónicas (de preferencia urbanas, letradas, hispano-cristianas, modernizadas y occidentalizadas) y las culturas subordinadas (agrarias, orales, indígenas, arcaicas, tradicionales [...]».²

Así el montuvio, según Lois Crawford de Roberts,

era un descendiente de la población indígena de la Costa, de africanos y blancos europeos. Era distinto del cholo o indio que no tenía mayormente sangre de blancos o negros y vivía fuera de la economía monetaria del litoral. Los cholos eran fáciles de encontrar en los cinturones de sal cerca del océano en donde vivían de la caza, de la pesca y de la agricultura de subsistencia.³

La diferencia entre montuvio y cholo, que establece este autor, es importante tomar en cuenta, ya que en los cuentos seleccionados los personajes: unos son montuvios y otros cholos. Los cholos, como en «El cholo del cuerito e' venao» y «El cholo que se castró», se encuentran relacionados con el espacio de la embarcación (la canoa) y el mar; mientras que en «La salvaje», «Mardecido llanto», «El Guaraguao», «El Malo» y «Banda de pueblo», los personajes son trabajadores o ex trabajadores de las haciendas cacaoteras y su memoria evoca la tierra, y con ella el machete, arma y herramienta imprescindible para este tipo de trabajador rural:

un típico montuvio nacía en una pequeña casa de caña abierta, levantada sobre postes, la mitad de la cual se dejaba a la intemperie y era usada para trabajar y comer [...] A la edad de tres años se veía al montuvio varón con el machete en su cinto. Esto era ya una indicación de que él era macho y que aprenderá a usarlo en cualquier caso: como una herramienta profesional.⁴

Precisamente el uso del machete como un arma para la violencia se puede apreciar en dos de los cuentos, «El malo» y «El Guaraguao».

2. Carlos Pacheco, *La comarca oral*, Caracas, Casa de Bello, 1996, p. 55.

3. Lois Crawford de Roberts, *El Ecuador en la época cacaotera. Respuestas locales al auge y colapso en el ciclo mono-exportador*, Quito, Universitaria, 1980, p. 77.

4. *Ibid.*, p. 83.

Asimismo es necesario diferenciar la relativa libertad de la que disfrutaba el montuvio en la hacienda, con respecto a la esclavitud del indio de la Sierra ecuatoriana, quien estaba sometido al concertaje y al huasipungo. De ahí que los personajes montuvios, de los cuentos seleccionados, buscan salir del espacio de la hacienda o están fuera de él, como los músicos de «Banda de Pueblo» o «Chancho Rengo», protagonista de «El Guaragua», quien trabaja libremente como vendedor de plumas en las pulperías de los chinos. El cholo, en cambio, es mucho más libre que el montuvio, pues aparte de la explotación de la sal, del caucho y de la tagua, tiene la pesca; la zona montubia es muy amplia y muy variada en sus productos,⁵ por lo que las posibilidades de subsistencia son diversas, en comparación con las del indígena que está sometido, de por vida, al espacio de la hacienda.

Aparte de estos rasgos de la cultura-oral-montubia, presentes en los textos seleccionados, las huellas de la oralidad atraviesan los distintos niveles, tanto estructurales como compositivos. Para poder describir e interpretar tales niveles, vamos a seguir la propuesta crítica utilizada por Carlos Pacheco para estudiar la obra de Juan Rulfo, esto es: «la formalización del discurso narrativo como habla y no como texto escrito; la posición privilegiada de lo fonético sobre lo visual; la elaboración fonética del lenguaje y las implicaciones de esta presencia de la oralidad en la conformación de una visión del mundo y una organización sociocultural [...]».⁶

La construcción del discurso narrativo como habla se expresa en los cuentos seleccionados de diversas formas, como estas: las posibilidades de conversación que establece el narrador-escritor no omnisciente entre él y el personaje hablante, o (¿entre?) este mismo narrador y el testigo «contador» de la historia; dicha actitud dialógica permite que el punto de vista no sea fijo, sino que se caracterice por un intercambio fluido de la conversación que convierte al narrador en transcriptor de lo escuchado o deja que los personajes hablen (afirmen, nieguen, interroguen, exclamen..., gesticulen). De esta manera el narrador, junto con el lector, se convierten en escuchas de lo narrado. Así sucede con cinco de los siete cuentos seleccionados: «El malo», «El cholo del cuerito e'venao», «El cholo que se castró», «La salvaje» y «Mardecido llanto». Por ejemplo, en «El cholo del cuerito e'venao» son per-

5. Cfr. José de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano*, en *Obras Completas*, tomo 2, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003, p. 381.

6. Carlos Pacheco, *La comarca oral*, p. 22.

ceptibles estas voces: la del narrador (escucha), la del «contador» de la historia y la de los personajes, dentro de un constante fluir conversacional.

En cambio, en «El Guaraguao» y en «Banda de pueblo», la configuración del discurso narrativo como habla adquiere matices distintos, pues en ellos predominan las fórmulas del relato oral, como las equivalentes a aquella de «había una vez». Así, «El Guaraguao» empieza con esta fórmula oral: «Era una especie de hombre. Huraño, solo. No solo: con una escopeta de cargar por la boca y un guaraguao».7 Una fórmula similar de la narración oral se utiliza en «Banda de pueblo»: «Eran nueve en total: ocho hombres y un muchacho de catorce años».8

Otro de los recursos que estructuran el discurso narrativo de estos cuentos como habla es la presencia de refranes o frases sentenciosas, encargados de transmitir la experiencia colectiva: «En las culturas orales, la ley misma está encerrada en proverbios y formularios que no representan meros adornos de la jurisprudencia, sino que ellos mismos constituyen la ley».9 Así, en estos cuentos, los refranes recogen la experiencia de la cultura no solo oral-montubia, sino escrita-hispánica, como en estos ejemplos: «podés cambiar de hombre como e carzón»; «En casa ajena no se hace bulla»; «Qué dice er dicho?»; «Anda a robar a la boca'e Yaguachi»; «En las ocasiones no muy raras, en que los fréjoles se veían lejos»; «En todas partes tenía amigos, compadres o 'cuñados'».

De la misma manera, el proceso sintáctico de yuxtaposición con el que está construido el discurso narrativo de estos autores, especialmente los cuentos de Aguilera-Malta: «El cholo del cuerito e'venao» y «El cholo que se castró», nos remiten a la conversación, como en este ejemplo, en donde se crea o se recrea un ritmo de pregunta y respuesta propio de la conversación:

La arrinconó. En la popa. Casi envueltos en el vestido rojo de las llamas.
Ella gritó. Corrió. Trató de arrojarle por la borda.

Pero...

El desgracio se acercó más. El desgracio la cogió. La apretó a su cuerpo.
El desgracio le clavó dos ojos que eran dos machetazos...10

7. Joaquín Gallegos Lara, «El Guaraguao», en *Los que se van...*, Guayaquil, Ariel, [1970], p. 27.

8. José de la Cuadra, «Banda de pueblo», en *Obras completas*, tomo 1, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003, p. 339.

9. W. J. Ong, *Oralidad y escritura...*, p. 42.

10. Demetrio Aguilera-Malta, «El cholo que se castró», en *Los que se van...*, p. 140.

En los cuentos seleccionados y, especialmente, en «El cholo que se castró» aparece otro procedimiento de carácter retórico, que se encuentra muy unido a la conversación: la reiteración como un auxiliar de la memoria, es decir, repetir para mantener lo dicho en la memoria: «la redundancia, la repetición de lo apenas dicho, mantiene eficazmente al oyente en la misma sintonía».¹¹ En el cuento que estamos comentando, la reiteración funciona como un principio constructivo que nos remite a la comunicación oral. Así, a través de la repetición de una frase: «Tenés que ser mía», se reitera el tema del cuento (la posesión física de la mujer) y, al mismo tiempo, se establecen los límites del texto, dentro de este tópico conversacional. Además, el discurso narrativo de este cuento –cada párrafo– posee su propio procedimiento reiterativo, como en el siguiente ejemplo:

La lengua se hizo roja. Una extraña lengua que avanzó por la ramada. Que se prendió en la cubierta. Que se arrimó a las velas y a los mástiles. Que se irguió desafiante sobre la soledad del mar.¹²

Dentro de estos conjuntos reiterativos que, con la yuxtaposición, van marcando un ritmo violento, como llevado por el viento, surgen los efectos de la sonoridad que comprenden tanto los sonidos de la naturaleza así como también el choque de estos, la estridencia. De esta manera podemos escuchar al mar, al viento, el crujir de la madera, o el de las ramas de los árboles, y las exclamaciones de los personajes. La reiteración de determinados fonemas, como en este ejemplo, construyen aliteraciones:

Y –claro– saltaron los machetes. Florecieron en relámpagos. Chocaron. Gritaron. Rugieron.¹³

El mar reía. Los mangles se empinaban. Las tizeretas parecían querer cortar al viento de la mañana indolente.¹⁴

En este caso, el narrador evoca una sonoridad que va construyendo el mundo primigenio del montuvio, formado básicamente por la naturaleza.

11. W. J. Ong, *Oralidad y escritura...*, p. 46.

12. D. Aguilera-Malta, «El cholo que se castró», en *Los que se van...*, p. 140.

13. *Ibíd.*, p. 142.

14. *Ibíd.*, p. 141.

«EL CHOLO DEL CUERITO E'VENAO»

Yo siempre te seré fier como er cuerito e'venao.

En este cuento, un narrador testigo (el «contador», el que cuenta) evoca entre largos silencios –los de la conversación–, en un diálogo a distancia con el narrador «escriturario», el que escribe, la historia de las infidelidades del protagonista Nemesio Melgar, apodado «Chanchito», quien, finalmente, regresa donde la mujer que ama, su Nereida, su «cuerito e'venao».

Cada uno de los narradores, el «contador testigo» y el narrador «escriturario», reconstruyen desde sus respectivos espacios enunciativos la historia de este cuento: el primero desde el mundo de la oralidad y el segundo desde la escritura. El «contador testigo» intenta recuperar, por medio de la reiteración, los juegos fónicos aliterativos, cada momento de la historia, sin tener plena certeza de los hechos contados, con un ritmo entrecortado; mientras, el narrador «escriturario» intenta fijar en la escritura, mediante imágenes auditivo-visuales, esos mismos momentos de la historia de esta manera:

El «contador testigo»: «La primera vez fue en el mar. Claro. Como que ér era pescador...».¹⁵

El narrador escriturario: «La canoa tuvo agitación de correntada. Los vestidos saltaron, tal que lizas cabezonas. Los cuerpos florecieron. Arriba el sol –como una raya de oro– clavó sus dientes rubios en las carnes brincadoras».¹⁶

Desde el punto de vista de la cultura oral montubia, en este cuento se representa lo que para nosotros, letrados occidentales, puede ser una actitud machista: el hecho de que el protagonista tenga varios «compromisos» fuera del hogar «oficial». Así, al hablar de la cultura del montuvio manabita, Marcelo Naranjo dice:

Muchos hombres tampoco tienen una sola pareja, sino que establecen varios hogares fuera del «oficial», reconocido así este último por el matrimonio o implícitamente. Ello no es socialmente sancionado constituyendo

15. D. Aguilera-Malta, «El cholo del cuerito e'venao», en *Los que se van...*, p. 50.

16. *Ibid.*

el «compromiso», como se conoce a estos «otros» hogares, una forma legítima de organización social dentro de la provincia.¹⁷

Sin embargo, el rito del machismo montuvio, en este cuento, se atenúa, pues el protagonista Nemesio Melgar, sugiere a su mujer, la Nereida, que también le sea infiel:

–Vos debés hacer lo mismo. Todo er mundo aquí te quiere. Podés cambiar de hombre como e carzón.¹⁸

Otra circunstancia que atenúa el supuesto machismo del protagonista es el regreso al calor del hogar, representado por el «cuerito e'venao», o puede tratarse del reconocimiento del hogar como el único existente.

«EL CHOLO QUE SE CASTRÓ»

*Se imaginó a esos cerdos,
que perdida su potencia viril,
solo piensan en comer y dormir.*

Este cuento nos narra la historia de Nicasio Yagual, «domador de mujeres y canoas». La perspectiva que adopta es la de un narrador testigo, quien se identifica, plenamente, con el protagonista. En efecto, el protagonista ubicado en el presente evoca las ocasiones en las que sometió a varias mujeres y las poseyó a viva fuerza. De todas estas evocaciones destaca una, aquella que se refiere al encuentro que tuvo Nicasio Yagual con una mujer llamada La Peralta, quien, según los rumores de la gente, «que dizque manejaba el fierro [el machete] como nadie. Que dizque se había comido a varios. A varios de po'arriba».¹⁹ Así es como La Peralta desafía a Yagual al machete; sin embargo, ya en el enfrentamiento, ella pierde y, de acuerdo a lo convenido, él debía poseerla, pero no lo hace. Los sentimientos de culpa de carácter cristiano («Creía en Dios, en la Virgen, en toso los santos... Creía que se iría

17. Marcelo Naranjo, coord., *La cultura popular de Manabí*, Cuenca, CIDAP, 2002, p. 103.

18. D. Aguilera-Malta, «El cholo del cuerito e'venao», p. 51.

19. D. Aguilera-Malta, «El cholo que se castró», en *Los que se van...*, p. 144.

al infierno...»),²⁰ acechan a Nicasio Yagual hasta tal punto que decide castrarse y dejarse morir en la playa.

En este cuento se puede apreciar una alternancia narrativo-conversacional, un tanto distinta a la del cuento anterior –«El cholo del cuerito e'venao»–, pues el protagonista, Nicasio Yagual, «domador de mujeres y canoas. De atarrayas y tiburones», se convierte en el «contador» de la historia. En efecto, es él quien de manera titubeante y entre lapsus de silencio busca en el pasado, «tal que luz en neblina», los fragmentos de la historia que cuenta, mientras que el «contador» testimonia y acusa al personaje protagónico, de esta manera: «El desgraciao se acercó más. El desgraciao la cogió. La apretó a su cuerpo. El desgraciao le clavó dos ojos que eran dos machetazos».²¹ Este juego enunciativo simultáneo de un yo protagonista, «contador» titubeante y de un testigo-«contador», que acusa, se complementa con la presencia del narrador «escriturario», quien transcribe las conversaciones del yo protagonista y del testigo, sin olvidar la dimensión oral de la escritura, como en este caso:

El humo la ahogaba. El humo la hacía perder la noción de todo. Tornábale fiesta nupcial, la llamarada de muerte.²²

De esta manera, la memoria del protagonista es una caja de resonancias del pasado que intenta recuperar.

«EL GUARAGUAO»

El Guaraguao como gallo en su gallinero atacó, espoleó, atropelló.

Este cuento narra la historia de Chancho-rengo, un personaje montuvío que vive, precisamente, en la montaña y sale acompañado de su más fiel amigo, «El Guaraguao» (un gallinazo, cuyo nombre es «Arfonso»), con el fin de vender plumas de garza en las pulperías de unos chinos. En una de estas salidas, los Sánchez, «medio peones de un rico, medio esbirros y guardespal-

20. *Ibíd.*, p. 147.

21. *Ibíd.*, p. 140.

22. *Ibíd.*

das», le tienden una emboscada para robarle el dinero, producto de su venta. En efecto, le roban, lo hieren a machetazos y lo dejan abandonado; sin embargo, durante su agonía y muerte lo acompaña su fiel amigo, «Arfonso» (el Guaraguao), quien no permite que otros gallinazos, que acechan el cadáver de su amigo, se apoderen de él. Finalmente, «Arfonso» muere junto al cadáver de su amigo en un acto pleno de solidaridad.

Llama la atención cómo el narrador letrado o escriturario recupera ese universo primigenio, oral, en el cual el hombre, junto con la naturaleza, constituyen una unidad (Chanchorencho y el Guaraguao). Unidad que, paradójicamente, es destruida por el propio hombre. La naturaleza, por su parte, también actúa con cierto grado de violencia, cuando transforma los cuerpos de Chanchorencho y del Guaraguao en podredumbre, como lo expresa el narrador: «ocho días más tarde encontraron el cadáver de Chanchorencho. Podrido y con un guaraguao terriblemente flaco-hueso y pluma muerto a su lado». ²³ Sin embargo, el acto de violencia humano, por su carácter irracional se convierte en misterio, igual que el aspecto espiritual de la muerte, es decir, el preguntarse: ¿qué hay más allá de la podredumbre corpórea? Solo entonces entramos al mundo del mito, tanto el de la cultura oral montubia como el de la cristiana. Así en su agonía que, paradójicamente, también coincide con el amanecer, es decir, con la luz, con la vida, Chanchorencho vislumbra su velorio: «Le parecía un cuarto. El cuarto de un velorio. Con raras cortinas azules y negras». ²⁴ En la cultura montubia de Manabí, los nueve días posteriores al entierro adquieren un carácter muy particular:

Se le hacen las nueve noches después de su entierro [...]. El primer día rememoran las acciones de su vida, sus virtudes y defectos, para en las que siguen, rezarle, al fuego de las velas encendidas, a fin de ahuyentar al «malo». ²⁵

Es evidente que en esta ceremonia se funden las creencias primigenias del montuvio con las de carácter cristiano, pues por una parte tenemos los rezos y la novena; por otra, el afán por ahuyentar al «malo».

23. J. Gallegos Lara, «El Guraguao», en *Los que se van...*, p. 29.

24. *Ibíd.*, p. 28.

25. M. Naranjo, *La cultura popular de Manabí*, p. 100.

Otro de los rasgos peculiares de la oralidad, y del mundo montuvio, es la presencia en este cuento de construcciones sonoro-visuales, tanto en la descripción como en el diálogo de los personajes, como en este ejemplo:

–Ayayay! Ñaño me ha picao una lechuza.²⁶

Cantaron los gallos de monte. Un vuelo de chacotas muy abajo: muchísimas. Otro de chiques, más alto. Una banda de micos de rama en rama cruzó chillando.²⁷

Un chorro verde de loros pasó metiendo bulla. Los gallinazos volaron cobardemente más lejos.²⁸

La descripción topográfica forma, entre la noche del asalto y la madrugada de la agonía del protagonista, un claroscuro del cual emerge el silencio (cómplice) y una madrugada con su cotidiana sonoridad: el canto del gallo, las bandadas de micos y loros que asombran con su estridencia. Esta antítesis (silencio nocturno y sonoridad diurna) nos conduce, como ya lo señalamos, a otro contraste: renace el día, agoniza y muere el protagonista. Además, el día súbitamente adquiere una presencia lúgubre, la de los gallinazos que acechan el cadáver.

Habíamos dicho que este cuento, como un elemento más de la oralidad, recurre a ciertas frases hechas, que nos recuerdan el «había una vez» de los cuentos de hadas. Esta recurrencia a las frases hechas se encuentra relacionada con la estructura tradicional del cuento: exposición, nudo y desenlace. Estructura que desarrolla un mito: la relación del hombre con el misterio que envuelve el más allá de la muerte: mito representado, por una parte, por un campesino-montuvio y su fiel amigo, un gallinazo, llamado «Arfonso», y por otra, por los Sánchez, campesinos-montuvios, trabajadores de una hacienda, a quienes su ambición los lleva a matar, a machetazos, al primero.

Desde este punto de vista, como lo afirma Michel Meslin, el mito se acerca a la enseñanza de una «experiencia singular»: «Un mito es una historia que se refiere pedagógicamente a una realidad aún misteriosa, a una experiencia singular que explica un estado de cosas existente en el cosmos o unas relaciones establecidas en la sociedad humana».²⁹ Precisamente, esta sociedad

26. J. Gallegos Lara, «El Guraguao», p. 28.

27. *Ibíd.*

28. *Ibíd.*, p. 29.

29. Michel Meslin, «Sobre los mitos», *Mito, rito, símbolo*, Quito, Instituto de Antropología Aplicada, 1994, p. 74.

mítico-oral nos permite vislumbrar, a través del claroscuro, la experiencia de la muerte, unida a la violencia como inexplicable e inexpressable, dentro de un determinado sistema cultural, en este caso el de la cultura oral montubia de las primeras décadas del siglo XX.

«LA SALVAJE»

En casa ajena no se hace bulla.

En este cuento, igual que en los anteriores, reaparece el motivo de la muerte producida por un acto de violencia. A este motivo acompaña el sentimiento de culpa que siente el protagonista Viviña, quien huye a la selva tras la supuesta búsqueda de un personaje mítico llamado «La salvaje». La perspectiva narrativa muestra a un narrador oral (el «contador») encargado de relatar el universo mítico de «La salvaje»; mientras, el narrador escriturario transcribe lo que escucha de boca del narrador oral y, al mismo tiempo, permite que el protagonista, en estilo directo, exprese su mundo oral-montuvio. El relato oral-legendario de «La salvaje» vive en la conciencia de los escuchas, junto con otros relatos de esta índole: «¡Los otros cuentos eran nada! El descabezao. La gallina e los cien pollos. ¡El ventarrón der diablo! ¡Bah!».³⁰ En La salvaje el elemento desencadenante de la acción se da a partir de los asesinatos que comete, con el machete, el protagonista, pues mata a una familia: padre, madre e hijos, a quienes los entierra antes de huir a la selva. Para el protagonista esta huida representa una búsqueda de aquel personaje que vive en la memoria de todo el pueblo: «La salvaje»:

Izque le relampaguean los ojos pior que ar tigre. ¡Tiene unos pechotes! Y es peludísima. Pero er crestiano varón que cae en su mano no vuelve más nunca por lo poblao. Y ej imposible seguísia er rastro: tiene los pieses viraos ar revés...³¹

Los sonidos de la selva, que escucha el protagonista, se constituyen en un elemento predominante de la sonoridad, frente a las imágenes visual-audi-

30. J. Gallegos Lara, «La salvaje», en *Los que se van...*, p. 151.

31. *Ibid.*

tivas, que se desprenden de la propia sonoridad, es decir, son complementarias. Así, los sonidos de las ramas y bejucos en la noche son desfigurados por el contador oral o más bien metamorfoseados: «Los que cruzaban de noche [por aquel espacio terrible donde se supone habita La salvaje] decían que oían salir gemidos debajo de la tierra». ³² Sin embargo, lo que atemoriza al protagonista Viviña, no es la imagen temible de La salvaje que ha construido el pueblo con su imaginación, sino sus propios sentimientos de culpa que, en la selva, parecen hiperbolizarse debido a la presencia de un silencio tan amenazador como los sonidos que produce la propia naturaleza: «Del otro lado estaba la montaña. Bejuco. Bejuco. ¡Qué arbolazos! Y el silencio negro debajo. [...] El silencio le daba miedo». ³³

Este silencio que, en la conciencia del protagonista y la del lector, se encuentra asociado con la muerte, de manera concreta con los asesinatos que cometió Viviña en el pueblo, en el ambiente nocturno de la selva se transfigura en la imagen no menos temible de un tigre que irrumpe en la noche y deja a su paso un olor nauseabundo, como el que despiden un cuerpo en descomposición: «A perro sarnoso. A meao podrido». Este espacio vasto, temerario y enigmático que, de alguna manera, se convierte en el juez implacable, pues crea sentimientos de culpa en el protagonista, le impone a éste el silencio; por eso Viviña evoca un refrán, que conserva la experiencia colectiva, muy adecuado para la situación por la que está atravesando este personaje: «En casa ajena no se hace bulla. Y allí se estuvo. Quedito. Sin palabras. Con la lengua seca y la boca salada». ³⁴ Paulatinamente este miedo a lo desconocido, a la muerte y al hecho de matar, va adquiriendo, gradualmente en este cuento, una presencia dominante que no solo invade la noche sino también la madrugada: «el miedo gemía como un niño [...] A la madrugada le despertaron los gritos de pájaros que no conocía». En medio de esta atmósfera de incertidumbre vuelve a aparecer el elemento escatológico: «cuando clareó bajó al suelo a beber. El agua inmundada le dio asco». ³⁵

Esta circunstancia de la muerte, debido a un acto de violencia, a una transgresión de una norma, el «no matarás», que va construyendo el personaje protagónico a través de su viaje a la selva, está unido a otro elemento tam-

32. *Ibíd.*

33. *Ibíd.*, p. 152.

34. *Ibíd.*

35. *Ibíd.*, p. 153.

bién transgresor: el erotismo. Como afirma Bataille: «La experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido, que el deseo que lleva a infringir la prohibición».³⁶ En efecto, el personaje protagónico Viviña, en la medida que adquiere la conciencia de la muerte, se acerca, por medio del sueño, a la imagen enigmática y sensual de La salvaje, a partir de la versión oral que el pueblo tiene de ella:

De día nerviosamente la buscaba tras todos los brusqueros. O metida en el hueco del tronco de viejos higuerones. De noche soñó dos veces con ella. Velluda y lasciva. Con su carne prieta que imaginaba igual a la leña rojiza de los figuerosas.³⁷

Esta visión onírico-erótica, que tiene el protagonista de La salvaje, se reitera a través de otra imagen matizada de humor, de humor montuvio, diríamos, que surge en él cuando ya se encuentra despierto:

Tan vivamente soñó que al despertar –poniendo en ello su burla de siempre– se acarició solitario.
–Bará que se mi ha parao. ¿Qué haría la salvaje trancada con este pedacito?³⁸

El segundo sueño erótico que tiene el protagonista con La salvaje se caracteriza por el predominio de lo visual y por la comparación que se establece entre el cuerpo de ella y algunos elementos de la naturaleza:

Unos brazos. ¡Qué brazos duros y blandos a la vez, como el caucho! Una boca. Un caimito succionante y pegoso, que chupaba activo y de repente cesaba; se dejaba; parecía nada más ya que la pulpa dulce de una rara guanábana sin pepas. [...]
Y la sensación chupante y ruda del centro de esos muslos que lo envolvían con avidedeces de culebra.³⁹

36. Georges Bataille, *El erotismo*, México, Tusquets, 1997, p. 43.

37. J. Gallegos Lara, «La salvaje», p. 152.

38. *Ibíd.*

39. *Ibíd.*, p. 153.

«MARDECIDO LLANTO»

Si te hace llorar se llama Llanto.

La dimensión oral-mítica de este cuento se expresa en aquello que la gente escuchó sobre la bravura de un caballo llamado «Llanto» y de su jinete que no logró domarlo. Del caballo Llanto se dice que «había sido dueño de mil potrancas»; que «sus piernas golosas de distancias se embriagaban de velocidad»; que «su cuerpo cubierto de espuma brillaba y se sacudía ondulantemente»; que era un animal que «tenía la cabeza flexible, ancha, como si fuera de alas el cuerpo», como una «especie de centauro».40 Esta descripción mitificada del caballo Llanto, de quien se contaban mil hazañas, se enfrenta con el montuvio domador, a quien se supone uno de los más hábiles jinetes del pueblo. Además, dicho jinete se encuentra estimulado y desafiado por la gente que concurre al rodeo montuvio:

- ¿Vos te vas a tirar ar chúcaro?
- ¿Y qué? ¡Si yo lo hei cogió!
- ¿Querés que te sirva e padrino?
- ¿Pa qué?
- Por si aca...41

Este rito-juego-desafío del rodeo montuvio empieza con el hecho de adornar al caballo: «adornar un caballo, es como si se engalanara al jinete mismo. Correaes del mejor cuero; las sillas y monturas más exquisitamente labradas; los aderezos de hermosos diseños, fabricados en oro y plata por hábiles artesanos».42

En este cuento, también se ve al caballo Llanto adornado y listo para enfrentarse con su domador:

El chúcaro estaba allí. Se revolvía furioso. Tenía sobre él algo que lo aprisionaba. La barriga también estaba sujeta por algo. En la cabeza le habían puesto muchas cosas que le estorbaban.43

40. Enrique Gil Gilbert, «Mardecido Llanto», en *Los que se van...*, p. 135.

41. *Ibid.*, p. 136.

42. M. Naranjo, *La cultura popular de Manabí*, p. 229.

43. E. Gil Gilbert, «Mardecido Llanto», p. 136.

Así, entre el desafío del público que apuesta: «¡me apuesto ar potro! Voy medio galón de chicha», la presencia indómita del caballo Llanto («Si te hace llorar se llama Llanto»), los esfuerzos que hace el jinete por domarlo («el potro saltaba y saltaba como un bufeo. El hombre encima hacía prodigios de fuerza en las piernas»), se enfrentan jinete y caballo.

Sin embargo, el esperado triunfo final del jinete sobre el caballo, se convierte en un triunfo de Llanto y la humillación del jinete. En efecto, este es arrojado por el caballo hacia unos matorrales, donde queda gravemente herido; en estas circunstancias y en un acto de venganza, el jinete mata cruelmente, con un machete, al caballo Llanto y, en seguida, muere él. Estas son las últimas palabras del jinete: «-¡Ah! Mardecido Yanto, ora sí estamos mano a mano...».

En este cuento, en donde están en juego algunos valores de la cultura montubia, como el dominio del hombre sobre la naturaleza indómita –representada por el caballo– y el honor del hombre, del «macho», que cree poderlo todo y que es ridiculizado por el caballo, es decir, por la naturaleza, las construcciones sonoras y hasta estridentes, como elementos inseparables de la oralidad, tienen una presencia dominante.

Una primera construcción sonora forma parte de la imagen mítica del caballo Llanto, que emerge de la memoria colectiva a través de la prosopopeya (personificación, animación, metáfora sensibilizadora) y de la hipérbole: «siempre la sabana lo sintió galopar sobre su vientre»; «aquella especie de centauro se adelantó de pronto y galopó en dirección a él».44 Así, la imagen indómita del caballo Llanto nos deja escuchar, metonímicamente, los efectos sonoros de su presencia: «el galopar», «el relincho», el silbido de su cuerpo en la velocidad del galope.

Otra construcción sonoro-visual muestra, en cambio, la derrota del jinete, su humillación y muerte y el triunfo del caballo, dentro de un contraste doloroso y brutal:

Rebotó herido en los ijares. Fue un salto estupendo. Un relincho de dolor y un alarido de triunfo del hombre que lo montaba. [...]

El hombre gritó. No fue un grito de alegría que produce el desafío del peligro. Fue un grito de dolor. [...]

Un río sangriento se desbordó y exhaló un relincho de dolor.45

44. *Ibíd.*, p. 135.

45. *Ibíd.*, pp. 136-137.

«EL MALO»

Si es ques malo de nasión: es ér, er malo, naiden, más que ér!

Este cuento desarrolla un mito que, como tal, se encuentra en la memoria oral: la presencia del mal, del demonio expresado en la manera de actuar de Leopoldo, el personaje protagónico. Leopoldo o Leopordo, como lo llama su madre, es un niño que se queda al cuidado de su hermanito menor, un bebé. En la memoria de quienes conocen a Leopoldo y en la memoria del pueblo subyace la idea de que este personaje está endemoniado y que, por lo tanto, es malo. Así, la vieja Victoria, bruja y curandera del pueblo, afirma: «-Nuasido otro quer Leopordo, porque er ej er malo. ¡Y naiden más quer tiene que haber sido!» A esta afirmación se unen las voces del pueblo: «Había sido el malo. Tenía que ser. Ya había comenzado. Después mataría más. -¡Hai que decirle ar político er pueblo!».⁴⁶

En efecto, Leopoldo es acusado por sus padres y por todo el pueblo de haber dado muerte, con un machete, a su hermanito, a quien cuidaba. Sin embargo, el hecho del supuesto fratricidio permanece en la ambigüedad, pues, por un lado está el estereotipo de «malo», la mala fama, que Leopoldo tiene en el pueblo; por otro, este personaje muestra demasiada impaciencia frente a la negativa que expresa su hermanito de no querer dormir: «vea ñañito: ¡duérmase que tengo que cocinar!». A estas dos situaciones se añade otra: la afirmación de Leopoldo, como defensa, de que el machete se cayó solo:

-Si yo no juí... ¡Solito no más se cayó! ¡Er diablo!

-¿Qué ha pasao?

-En la barriguita... pero yo no juí ¡Si cayó solito! Naiden lo atacó! ¡Yo no juí!⁴⁷

Esta angustiada defensa de Leopoldo implica, paradójicamente, la afirmación de su culpabilidad: «-¡Si yo no juí, Jue er diablo!»

Frente a la racionalidad occidental-cristiana del «no matarás», acompañada, como en el cuento «La salvaje», de sentimientos de culpa, se levanta

46. Enrique Gil Gilbert, «El malo», en *Los que se van...*, p. 26.

47. *Ibid.*, p. 25.

ese más allá mítico-oral del dios del mal, que, hasta cierto punto, se identifica con el ángel caído, el diablo de la religión cristiana, ese dios primitivo que acompaña, como el bien, el accionar humano. Cuando Leopoldo –supuestamente–, mata a su hermano, está matando también al demonio-primitivo, al mal, porque su hermanito es «moro», es decir, un niño sin bautizar: «–Er moro! Jesús, qué malo ha de ser!».⁴⁸

La representación del mal, en este cuento, recurre a elementos de la oralidad: unos de carácter cristiano, otros de carácter pagano. Entre los primeros podemos citar las canciones de cuna cristianas (el Niño), que le canta Leopoldo a su hermanito, para que se duerma:

Duérmase niño
duérmase por dios;
que allá viene el cuco
Ahahá! Ahahá⁴⁹

Entre los segundos se encuentran el «cuco» y la lechuza. El «cuco» que es una especie de fantasma que infunde miedo a los niños, conocido universalmente. La lechuza, cuya presencia negativa y premonitoria se encuentra en los cuentos seleccionados. Así, en este cuento, el grito de la lechuza revela, según el pueblo, la condición de «malo» del niño no bautizado: «A los que les grita la lechuza antes de que los lleven a la pila, son malos... Y a él dizque le había gritado!».⁵⁰

«BANDA DE PUEBLO»

El instrumento contestó con un alarido tristán.

La presencia de la Banda de Pueblo es un pretexto para ahondar en la vida de los personajes y, sobre todo, en algunos elementos que configuran la cultura oral-montubia. Así, el hecho de concebir una enfermedad (la tisis) como el «daño» causado por alguien y susceptible de ser curado por medio

48. *Ibíd.*, p. 21.

49. *Ibíd.*

50. *Ibíd.*, p. 23.

de «limpias», pues el enfermo supone en qué circunstancias le hicieron el daño:

–Ese día que me venía a Daule jué que me fregaron... ¡Porque a mí lo que me hicieron eh daño, como a Camila Martine, la Yegua Melada.⁵¹

Junto a esta creencia se encuentran otras que pertenecen a la cultura cristiana, asimiladas por la cultura oral-montubia e hispanoamericana. Nos referimos a las fiestas de los santos, festividades que se encuentran muy unidas a la Banda de Pueblo:

Sobre todo eran infaltables a las más importantes: Santa Ana de Samborondón; San Lorenzo, de Vínces; San Jacinto, de Yaguachi; Santa Lucía, de Santa Lucía; la Virgen de las Mercedes, de Babahoyo [...].⁵²

La vida de cada uno de los personajes; que integra la Banda de Pueblo, se llega a conocer por medio de dos motivos recurrentes: la conformación de la Banda de Pueblo y la enfermedad y muerte de uno de sus integrantes, Ramón Piedrahita. Hechos que se encuentran dispersos en la memoria de los músicos. La no fijación de estos hechos se debe a que esta historia es de un relato oral. En efecto, en la memoria de los músicos están los hechos, pero surgen de manera desordenada, tal y como se los va recordando y contando:

–Eso jué anteh de que se muriera Ramón Piedrahita...
–No, jué después... Ya lo había reemplazado «Tejón Macho».⁵³

A esta imprecisión en el suceder de los acontecimientos, como un rasgo de la memoria oral, distinto a la fijación textual que impone la escritura, se une la remembranza, vinculada, como en la tradición oral, a lugares y a situaciones concretas, es decir, a la experiencia: «me acuerdo porque en Juján no pudimoh tocar el himno nacional... ‘Tejón Macho’ no lo vía prendido todavía».⁵⁴ Sin embargo, en la memoria del narrador escritorario sí se delimitan los límites espacio-temporales del relato, es decir, el «antes» y el «después»:

51. José de la Cuadra, «Banda de pueblo», *Obras completas*, p. 342.

52. *Ibíd.*, p. 349.

53. *Ibíd.*, p. 352.

54. *Ibíd.*

Lo anterior a ese acaecido [*la muerte de Ramón Piedrahita*] pertenece al pasado; el presente sigue, desde entonces... y seguirá, sereno e igual...⁵⁵

Este ordenamiento del acontecer narrativo se basa, según el propio narrador escriturario, en las conversaciones que él mantuvo con los músicos (los «contadores»), quienes «cuentan el tiempo por el triste acaecido de la fuga del compañero tísico que sonaba el bombo roncadador, los platillos rechinantes».⁵⁶

Como ya lo advertimos, la llegada de cada uno de los músicos a la banda nos permite adentrarnos en la vida de cada uno de los personajes, desde donde se proyectan algunos elementos, tanto de la cultura oral-montubia como de la serrana, pues, según el narrador, los músicos que conforman la banda son nueve: siete de la Costa y dos de la Sierra, cada uno con su habilidad artística: Ramón Piedrahita (el tísico) «tocaba el bombo y sonaba los platos»; Manuel Mendoza, «soplaba el cornetín»; José Alancay, «el requinto»; Segundo Alancay, «El barítono»; Esteban Pacheco, «el bajo»; Redentor Miranda, «el trombón»; Severo Mariscal, «sacudía los palos sobre el cuero templado del redoblante»; Nazario Moncada Vera: «chiflaba el zarzo»; mientras que, Cornelio Piedrahita, hijo de Ramón Piedrahita, no tocaba instrumento alguno, sino que más bien era quien «llevaba la botella de Mallorca que los hombres se pasaban de boca en boca», hacía los mandados a los músicos y, sobre todo, acompañaba a su padre durante su enfermedad por todos los pueblos, junto a los demás músicos, en busca de un curandero que le «quite» el «daño». De esta manera, los músicos y el enfermo llegan a la casa de Rumualdo Pita Santos, compadre de Nazario Moncada Vera, donde este último muere.

Es importante destacar que la habilidad artística que poseen los músicos, con excepción de los hermanos Alancay, quienes aprendieron a tocar en el cuartel por nota, es el resultado de la transmisión oral de una generación a otra. Se puede decir que este cuento produce en el lector una remembranza del carácter sonoro. Así, desde el título, «Banda de pueblo», ya nos permite imaginar a los músicos con sus respectivos instrumentos, interpretando música, especialmente, andino-ecuatoriana y, en general, latinoamericana, como bien se menciona en el texto:

55. *Ibíd.*

56. *Ibíd.*

No había pasillo que la banda no tocara; desde el remoto Suicida hasta Ausencia, pasando por Gotas de ajeno [...] en materia de valsos, la banda prefería *Loca de amor*, *Sobre las olas*...⁵⁷

A esta lista se añaden los tangos «Julián» y «Muchacha del circo». Sanjuanitos y piezas latinoamericanas como estas: zambas, rumbas, chilenas, boleros.

De esta manera, la banda recorre un sinnúmero de ciudades y recintos de la Costa: «de Quebedo a Balao y de Bolichi a Ballenita», siempre guiada por un gran conocedor de caminos, Nazario Moncada Vera, quien era, al mismo tiempo, «brújula, plano topográfico y carta de rutas». Además, este personaje «en todas partes tenía amigos, compadres o cuñados». Cuando los músicos no iban a pie, viajaban por los ríos o el mar en «lanchas, piraguas, flotillas, canoas, balsas...».⁵⁸

Este destino itinerante que escogen los músicos, en su mayoría de la Costa, expresa una actitud de libertad que, como anotamos al inicio de este estudio, tenía el montuvio en la época en que se sitúa este cuento, las primeras décadas del siglo XX, en relación con la dependencia a la tierra a la que estaban sujetos los trabajadores de la Sierra. En efecto, los dos músicos serranos –los hermanos Alancay–, antes de unirse a los músicos de la banda, habían huido de la hacienda donde trabajaban porque «tenían con el patrón una cuenta de cinco sucres». Liberados de esta esclavitud por voluntad propia, caen en otra: el cuartel. Aquí, a diferencia de los demás músicos, como ya lo anotamos, «aprenden música por notas» y, poco tiempo después, huyen de este lugar, sin antes llevarse dos instrumentos: «un requinto y un barítono».

Asimismo, el destino itinerante de los músicos está unido, tanto a las festividades religioso-cristianas como a las ceremonias fúnebres:

Para acompañar los entierros de los montuvios pudientes, dedicaban una suerte de pasodoble triston, en el que introducían, alterando contextura, trozos de sanjuanos y aun de jotas aragonesas.⁵⁹

Así, la muerte de Ramón Piedrahita es interpretada con tristeza y dolor por parte de sus compañeros músicos, quienes lamentan la desaparición

57. *Ibid.*, p. 350.

58. *Ibid.*, p. 346.

59. *Ibid.*, p. 350.

de su amigo y compañero de innumerables aventuras en cada uno de los pueblos por donde anduvieron. Así expresa el narrador este dolor, que se convierte en una elegía:

Lloraban los hombres por el amigo muerto; lloraban su partida: pero lo hacían sinceros, brutalmente sinceros, por boca de sus instrumentos, en las notas clamorosas [...].⁶⁰

A estas lamentaciones se une el canto también fúnebre de unas lechuzas, que es reconocido por uno de los músicos, Manuel Mendoza, como fatal y, al mismo tiempo, premonitorio:

–Esah son lah que han cortao la mortaja a mi compadre Piedrahita...⁶¹

Otro de los rasgos de la oralidad que se expresa con mayor intensidad en este cuento es, por una parte, el diálogo de los personajes mediante el uso de refranes, frases sentenciosas y expresiones propias del habla montubia; y por otra, el empleo de apodos que, metafóricamente, caracterizan a los personajes.

El primer caso –el de los refranes, frases sentenciosas y expresiones del habla montubia– se caracteriza por mostrar, directamente, la relación del hombre con el mundo de la cultura oral-montubia. Así, Manuel Mendoza, en tono sentencioso afirma: «–Pa la seh, lo que hay eh la sandiya... Sandiyah no fartan en esttoh lao...». ⁶²

De esta manera, ningún hecho, por más insignificante que parezca, escapa a ser comparado con el mundo vivido, pues, según Walter Ong, en las culturas orales, como es el caso de la cultura-oral montubia, «cada palabra es controlada por las situaciones reales, se utiliza la palabra aquí y ahora». ⁶³ Otro ejemplo de cómo la experiencia define y explica este universo oral se presenta, en este cuento, cuando un personaje explica a otro de qué manera Camila fue víctima del «daño»

60. *Ibíd.*, p. 358.

61. *Ibíd.*, p. 359.

62. *Ibíd.*, p. 340.

63. W. J. Ong, *Oralidad y escritura*, p. 52.

–«Zambo Jáyar» l’hizo er daño en un pañolón bordao que le mandó a vender con un turco senciyero, d’esos que andan en canoa. El turco arca-gueteó la cosa...

Además, cabe destacar cómo una experiencia directa está expresada por medio del habla del montuvio, pues «er daño», es el pañolón «bordao» que le mandó a vender con un turco «senciyero»...

De manera similar funcionan los refranes y las frases sentenciosas: trasladan una experiencia directa al habla y a la lengua, y la transmiten como una suerte de ley inobjetable. De esta manera intuye, Ramón Piedrahita, el futuro de su hijo Cornelio: «–Cuando me muera y naiden me lo vea, va a parar a la cárcel». ⁶⁴

Otro caso, parecido al anterior, es la definición que tiende hacia el insulto, expresada mediante la frase sentenciosa y el refrán. Así Manuel Mendoza, el hombre que toca el cornetín, define al habitante de Yaguachi de esta manera:

Todo yaguacheño, amigo, lo que eh...eh ladrón...

–Mentira

–¿Y er dicho? ¿Onde me dejah’er dicho? ¿Qué dice er dicho? Anda a robar a la boca’e yaguachi. ⁶⁵

Aquí, la refutación que hace el otro personaje de la conversación («¡mentira!»), vuelve a ser refutada con aquello que en las habladurías de la gente –el refrán– está como experiencia directa: «Anda a robar a la boca’e yaguachi». Entonces, la experiencia de la cultura oral, en este caso de la montubia, no solo está formada por lo verificable: «para la seh, lo que hay eh la sandiya», sino por los supuestos, los sobreentendidos, las habladurías, las creencias, los mitos, es decir, por todo aquello que la experiencia colectiva es capaz de transmitir.

En otros casos, los refranes sirven para resaltar una cualidad –la buena fama– que un personaje posee en la comunidad, en relación con otro que no la posee. Así, para destacar la «cualidad» de mujeriego que tiene Severo

64. J. de la Cuadra, «Banda de pueblo», *Obras completas*, p. 341.

65. *Ibid.*, p. 346.

Mariscal entre sus amigos músicos, Nazario Mendoza Vera le dice, a manera de sentencia: «-¡Ya va empreñar alguna mujer, amigo! ¡Usté eh a la fija!».⁶⁶

Por su parte, Mariscal, convencido de que él es el único poseedor de esa «cualidad», afirma, sentenciosamente: «-¡Para mí no hay mujer machorra!».⁶⁷

Esta «cualidad», de la que presume este personaje, es resaltada por medio de refranes:

- La carne tierna p' al diente flojo.
- No crea, amigo: gayina vieja echa buen cardo...
- Eh er gueso que da gusto a la chicha...⁶⁸

En el lado opuesto de esta fama, de «macho reproductor», que le han dado a Severo Mariscal, se encuentra Esteban Pacheco, a quien se lo tiene como tímido, romántico e idealista, pues posee, según sus compañeros, solo amores platónicos. Por esta razón Severo Mariscal le aconseja:

- ¡Dentra, Pacheco! A la mujer hay que dentrarle.
Reía.
- A mí no se me pasan ni las comadreh...⁶⁹

De esta manera queda claro el contraste entre una actitud y otra de estos personajes. Contraste que surge, precisamente, de lo que el grupo social –la cultura oral montubia– ha creado como resultado de su experiencia directa con la realidad. En este sentido se puede afirmar que el grupo social en su decir, que va de boca en boca, sienta «jurisprudencia», pues sus apreciaciones son inapelables. Lo que se dice, lo que se comenta, lo que se conjetura de alguien o de algo constituyen «ley» para el grupo del que forma parte. Así, la apreciación ética de cada personaje no se centra en apreciaciones meramente subjetivas o abstractas, sino que surgen del diario convivir, de la experiencia. Estas apreciaciones, resultado de la experiencia, son un elemento caracterizador de las culturas orales (en este caso, de la cultura oral montubia) como lo afirma Walter Ong, al referirse a los individuos analfabetos (orales). Ellos, dice, «identifican las figuras geométricas asignándoles los nombres de objetos

66. *Ibíd.*, p. 348.

67. *Ibíd.*

68. *Ibíd.*

69. *Ibíd.*, p. 349.

y no de una manera abstracta como círculos, cuadrados, etc.». Así, «al círculo podrían llamarle plato, cernedor, cubeta, reloj o luna; un cuadrado se asignaba como espejo, puerta, como tabla para secar albaricoques». ⁷⁰ Lo mismo sucede con los personajes de este cuento y los analizados, pues ellos son lo que la experiencia directa con el mundo ha establecido. Por esta razón, los personajes se hallan íntimamente relacionados con las actividades cotidianas que el grupo social realiza, con sus sentimientos de amor, odio, simpatía, antipatía, de rencillas, venganzas, etc.

Así, un caso, no menos interesante que los anteriores, de identificación del personaje con la experiencia inmediata, es la asociación que se establece entre éste y el lugar de donde proviene (toponimia). Cuando Nazario Moncada Vera encuentra a un jinete en uno de los caminos que recorre la banda, para distraerlo y robarle el caballo le pregunta:

—¡Oiga, amigo!

[...]

—¿Qué se l' ofrece?

—¿No eh usted de loh Reinoso de la Bocada?

—No; soy de loh Arteaga de Río perdido.

—¡Ah...! ¿Hijo e Terencio?

—No; de Belisario

—¡Ah...! ¿De mi cuñado Belih...? ¡Ahí'stá la pinta!⁷¹

En otros casos es el símil el que permite acercar la realidad inmediata al compararla con una situación también concreta del personaje: «Llegaba de noche la banda a una casucha pajiza», «aflojada en media sabana como cabauno d'engorde». O este otro en donde el símil permite la aprehensión inmediata de la realidad, de una realidad con la que convive el montuvio, concretamente, el cholo (los pescadores) que vive del mar y con el mar: «parecen bocachicas nadando con la barriga p'encima». ⁷²

En cambio los apodos están relacionados con algún hecho particular o alguna anécdota de la vida de los personajes, que les sirve como un elemento caracterizador. Así sucede con el apodo de Nazario Moncada Vera, llamado «comevaca», por haberse dedicado, en su vida pasada, al abigeato, es

70. W. Omg, *Oralidad y escritura*, p. 52.

71. J. de la Cuadra, «Banda de pueblo»..., p. 348.

72. *Ibid.*, p. 353.

decir, al robo de ganado. Además, este apodo revela o encubre el hecho de haber permanecido este personaje en la cárcel, según la conversación que mantienen sus amigos músicos:

- En la cárcel de Guayaquil estuvo.
- Pero jué por político.
- ¿Y en Galápagoh ¿Por qué ‘estuvo en Galápagoh?
- ¡Por comevaca, pueh!⁷³

LA CULTURA ORAL MONTUVIA: EL MÁS ALLÁ DE LA ESCRITURA

Este seguir las huellas de la oralidad en los siete cuentos de la narrativa del treinta, nos ha permitido aproximarnos a ese universo mítico oral que, si bien está mediado por la escritura, va mucho más allá, para redescubrir la riqueza expresiva y constructiva del mundo montuvio que, como tal, posee sus propios valores, sus propias reglas, que conviven con los de la cultura cristiana o, muchas veces, están en pugna con ella.

Así, desde el punto de vista temático, el homicidio y la venganza, considerados como acciones puramente instintivas, se contraponen a los sentimientos de culpa, a la racionalidad del hecho punible, de carácter occidental-cristiano, el momento en que la colectividad sanciona tal hecho como malo o pecado, pues el «no matarás» está latente en la experiencia colectiva. El montuvio, si bien es un ser libre, como la misma naturaleza que lo circunda, puede convertirse, metamorfosearse en un individuo sumamente violento y destructor (en el «malo»).

Por otra parte, el montuvio, como poseedor de la cultura oral, vive en el lenguaje toda una experiencia de la sonoridad, de la voz: los refranes, los juegos fónicos, las imágenes sonoro-visuales, sus diálogos, los apodos, etc., constituyen las huellas de su andar por el mundo –por su mundo–. Asimismo, sus creencias, sus mitos, sus construcciones erótico-oníricas, como «La salvaje»; su «machismo», que, en ocasiones, es desenmascarado por la propia mujer –una virilidad en duda–, como sucede en el cuento «El cholo que se

73. *Ibid.*, p. 346.

castró»: erotismo, violencia y muerte se encuentran íntimamente unidos en este sistema cultural del montuvio.

Además, este poder seguir las huellas de la cultura oral montubia es facilitado por el narrador letrado (escriturario), pues es él quien nos conduce hacia ese universo inédito de la oralidad, porque no lo asume desde la omnisciencia, sino desde lo testimonial. Esto permite que dicha cultura oral se exprese por sí misma, sin que, paradójicamente, se mantenga en su estado de oralidad primaria, sino siempre acompañada por la escritura. En otras palabras: si bien la escritura, en estos cuentos, no deja de manifestarse, ésta no es un obstáculo para acercarnos a ese más allá, formado por el tiempo-espacio de la cultura oral del montuvio; de ahí que, parafraseando a Carlos Pacheco, creemos más exacto hablar de efectos de oralidad, de huellas dejadas en el camino de la escritura. ❁

Fecha de recepción: 18 febrero 2009

Fecha de aceptación: 2 abril 2009

Bibliografía

- Bataille, Georges, *El erotismo*, México, Tusquets, 1997.
- Crawford de Roberts, Lois, *El Ecuador en la época cacaotera. Respuestas locales al auge y colapso en el ciclo mono-exportador*, trad. Erika Silva y Rafael Quintero, Quito, Universitaria, 1980.
- De la Cuadra, José, *Obras completas*, 2 t., Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003.
- Gallegos Lara, Joaquín, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera-Malta, *Los que se van. Cuentos del cholo y del montuvio*, Guayaquil, Ariel, 1970.
- Meslin, Michel, «Sobre los mitos», en *Mito, rito, símbolo*, Quito, Instituto de Antropología Aplicada, 1994.
- Naranjo, Marcelo, coord., *La cultura popular de Manabí*, Cuenca, CIDAP, 2002.
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Pacheco, Carlos, *La comarca oral*, Caracas, Casa de Bello, 1996.