

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS



35 I SEMESTRE
2014

HOMENAJE

Eloy **URROZ**

Revueltas y Dostoyevski

Emmanuel **TORNÉS REYES**

La sencilla lucidez de Pedro Jorge Vera.
Notas a propósito de su cuentística

ESTUDIOS

Fernando **IWASAKI**

El humor en los tiempos del *boom*

Marina **TRUCHARTE**

El uso de las lenguas indígenas
en el teatro colonial. El ejemplo del quechua

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS

DIRECTOR: Raúl Vallejo Corral

EDITOR: Raúl Serrano Sánchez <raul.serrano@uasb.edu.ec>

COMITÉ EDITORIAL: Cecilia Ansaldo Briones (Universidad Católica Santiago de Guayaquil), Carlos Carrión (Universidad Nacional de Loja), Santiago Cevallos (UASB), Ariruma Kowii (UASB), Alejandro Moreano (UASB), Alicia Ortega Caicedo (UASB),

Alberto Pereira (Universidad Central del Ecuador), Vicente Robalino (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), Édgar Vega Suriaga (UASB).

COMITÉ ASESOR INTERNACIONAL: Jorge Aguilar Mora (University of Maryland, EUA), Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla, España), Regina Harrison (University of Maryland, EUA), Pierre Lopez (Université de Perpignan Via Domitia, Francia), Celina Manzoni (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Julio Ortega (Brown University, EUA),

Nelson Osorio (Universidad de Santiago, Chile), Julio Ramos (University of California, Berkeley, EUA), Humberto E. Robles (Northwestern University, EUA), Alberto Rodríguez Carucci (Universidad de los Andes, Venezuela), Hugo J. Verani (University of Notre Dame, EUA).

CUBIERTA: DISEÑO, Édgar Vega S. **ARTE,** Raúl Yépez

DIAGRAMACIÓN: Margarita Andrade R.

IMPRESIÓN: Editorial Ecuador, Santiago Oe2-131 y Versalles, Quito

CORRECCIÓN: Grace Sigüenza

INFORMACIÓN Y ENVÍO DE ARTÍCULOS: <raul.serrano@uasb.edu.ec> / <paola.ruiz@uasb.edu.ec>

SOLICITUD DE CANJES: <biblioteca@uasb.edu.ec>

SUSCRIPCIONES Y DISTRIBUCIÓN: <ventas@cenlibrosecuador.org>

KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS

NÚMERO 35, I SEMESTRE DE 2014

ISSN: 1390-0102

Kipus: revista andina de letras, fundada en septiembre de 1993, es una publicación del Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, editada conjuntamente con la Corporación Editora Nacional. Está dedicada a la subregión andina y orientada a un público latinoamericanista. *Kipus* quiere ser una respuesta concreta a la integración de nuestra conciencia latinoamericana, por ello destaca y profundiza en las nuevas valoraciones y discusiones que suscita la literatura ecuatoriana, andina y latinoamericana. La revista destina varias secciones a homenajes, estudios, crítica, comentarios y reseñas de libros. Se publica dos veces al año en los meses de mayo y noviembre.

Kipus consta en los índices de *LATINDEX*, *Sistema Integral de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, España y Portugal* (base de datos de la Universidad Nacional Autónoma de México), y en *PRISMA*, *Índice de Revistas Sociales y Humanísticas de Latinoamérica e Hispanoamérica*.

Para la selección de ensayos se utiliza un arbitraje bajo el sistema de doble ciego (*peer review*).

Los artículos contenidos en *Kipus* son de exclusiva responsabilidad de sus autores; no necesariamente reflejan el pensamiento de la revista. Se autoriza la reproducción total o parcial de los mismos siempre que se cite como fuente a *Kipus: revista andina de letras*.

Kipus, versión digital, se puede consultar en el repositorio institucional:

<http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/133>

CDD 860. 5 / CDU 8 / LC: PQ 7081

Kipus: revista andina de letras.

Quito, UASB-Ecuador, 1993

vol.: 21 cm

Jul.-dic. 1993

Semestral-mayo-noviembre

ISSN: 1390-0102

1. Literatura

2. Literatura-Latinoamericana I. Área de Letras,
Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

KIPUS

REVISTA ANUARIA
DE LETRAS

35 I SEMESTRE
2014. QUITO

ISSN: 1390-0102

HOMENAJE

ELOY URROZ 5

Revueltas y Dostoyevski

EMMANUEL TORNÉS REYES 13

La sencilla lucidez de Pedro Jorge Vera.

Notas a propósito de su cuentística

ESTUDIOS

FERNANDO IWASAKI 35

El humor en los tiempos del *boom*

MARINA TRUCHARTE 49

El uso de las lenguas indígenas en el teatro colonial.

El ejemplo del quechua

DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

JULIO ORTEGA 63

Alfredo Pareja Diezcanseco: apuntes de su itinerario

CRÍTICA

JOSÉ GARCÍA-ROMEU 83

Magia y religión en *Los ríos profundos* de José María Arguedas

CARINA GONZÁLEZ	107
Otro escritor en las orillas. Juan Rodolfo Wilcock y las vidas imaginarias de un iconoclasta	
LUIS CARLOS MUSSÓ	127
La reescritura en Eliseo Diego: entre el olvido y la memoria	

RESEÑAS

<i>Diana ha regresado y otros cuentos</i> , de Pedro Jorge Vera	137
Raúl Vallejo	
<i>Premonición a las puertas: reciente poesía ecuatoriana</i> (autores nacidos a partir de 1979), Freddy Ayala Plazarte, editor	139
Raúl Serrano Sánchez	
<i>La tierra prometida</i> , cuentos de Edwin Alcarás	140
Andrés Cadena	
<i>Alfaro en la sombra</i> , novela de Gonzalo Ortiz	143
Alicia Ortega Caicedo	
<i>Alfredo Gangotena o la escritura escindida</i> , ensayo de Adriana Castillo de Berchenko	146
Benoît Santini	
<i>Solo ella se llama Marilyn Monroe</i> (Relecturas de una diosa), Raúl Serrano Sánchez, editor	151
Cecilia Ansaldo Briones	
<i>Solo de vino a piano lento</i> , novela de Sonia Manzano	153
Cecilia Vera de Gálvez	
<i>El mismo mar de todas las Habanas</i> , poemario de Marcelo Báez Meza	155
Iván Carvajal	
<i>Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad</i> , Alicia Ortega Caicedo y Raúl Serrano Sánchez, editores	158
Jorge Dávila Vázquez	

REFERENCIAS DE PUBLICACIONES	161
-------------------------------------	-----

COLABORADORES	165
----------------------	-----

KIPUS

REVISTA ANDÍNA
DE LETRAS

35 I SEMESTRE
2014. QUITO

ISSN: 1390-0102

TRIBUTE

ELOY URROZ 5

Revueltas and Dostoyevski

EMMANUEL TORNÉS REYES 13

The simple lucidity of Pedro Jorge Vera.

Notes about his short stories

STUDIES

FERNANDO IWASAKI 35

Humor during the *boom* period

MARINA TRUCHARTE 49

The use of indigenous languages in colonial theater.

The example of Quechua

FROM THE CONTEMPORARY SCENE

JULIO ORTEGA 63

Alfredo Pareja Diezcanseco: notes from his itinerary

CRITIQUE

JOSÉ GARCÍA-ROMEU 83

Magic and religion in *Los ríos profundos* by José María Arguedas

- CARINA GONZÁLEZ** 107
 Another writer on the bank.
 Juan Rodolfo Wilcock and the imaginary lives of an iconoclast
- LUIS CARLOS MUSSÓ** 127
 Rewriting in Eliseo Diego: between oblivion and memory

REVIEWS

- Diana ha regresado y otros cuentos*, by Pedro Jorge Vera, 137
Raúl Vallejo
- Premonición a las puertas: reciente poesía ecuatoriana* 139
 (autores nacidos a partir de 1979), Freddy Ayala Plazarte, editor
Raúl Serrano Sánchez
- La tierra prometida*, stories by Edwin Alcarás 140
Andrés Cadena
- Alfaro en la sombra*, a novel by Gonzalo Ortiz 143
Alicia Ortega Caicedo
- Alfredo Gangotena o la escritura escindida*, 146
 Essay by Adriana Castillo de Berchenko
Benoît Santini
- Solo ella se llama Marilyn Monroe* 151
 (Relecturas de una diosa), Raúl Serrano Sánchez, editor
Cecilia Ansaldo Briones
- Solo de vino a piano lento*, a novel by Sonia Manzano 153
Cecilia Vera de Gálvez
- El mismo mar de todas las Habanas*, a collection of poems 155
 by Marcelo Báez Meza
Iván Carvajal
- Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad*, 158
 Alicia Ortega Caicedo and Raúl Serrano Sánchez, editors
Jorge Dávila Vázquez

PUBLICATIONS REFERENCES 161

H O M E N A J E

Revueltas y Dostoyevski

ELOY URROZ

The Citadel College, Charleston, South Carolina, USA*

RESUMEN

En “Revueltas y Dostoyevski” el autor intenta una interpretación del narrador duranguense considerando dos textos, “El apando” y “Dormir en tierra”. A partir de estos, se propone una relectura dostoyevskiana de la narrativa de Revueltas a partir de la culpa y la redención como nociones constantes en ambos. El temperamento religioso, a pesar del ateísmo marxista de Revueltas, impregna el drama inherente en los dos textos comentados.

PALABRAS CLAVE: narrativa mexicana, José Revueltas, cuento mexicano, marxismo, ateísmo, culpa, redención, literatura latinoamericana.

SUMMARY

In “Revueltas and Dostoevsky” the author seeks an interpretation of the Durangan writer by considering two texts, “El apando” (The cell) and “Dormir en tierra” (Sleep in the Earth). From these, he presents a dostoyevskian reading of Revueltas’ fiction from guilt and redemption as constant notions appearing in both. Religious temperament, despite the Marxist atheism of Revueltas, pervades the drama inherent in the two commented texts.

KEYWORDS: fiction, México, José Revueltas, Marxism, theism, guilt, redemption, literature, Latin America.

* Conmemorando el centenario del natalicio de José Revueltas (Santiago Papasquiario, Durango, 20 de noviembre de 1914-Ciudad de México, 14 de abril de 1976), uno de los escritores fundamentales de la literatura latinoamericana del siglo XX, *Kipus: revista andina de letras* publica este ensayo del novelista y académico mexicano Eloy Urroz (N. del E.).

A mi entrañable Eugenia Revueltas.

NO SOY EXPERTO en la obra de Revueltas y ni siquiera he leído todos sus libros. Mi conocimiento de su obra se reduce a dos novelas, *El luto humano* y *Los días terrenales*, un relato, “El apando”, y varios de sus cuentos. También leí, cuando fue publicada, la monumental biografía *Los muros de la utopía* de mi amigo Álvaro Ruiz Abreu, así como los dos textos que Octavio Paz escribiera sobre Revueltas, los cuales no solo consiguen iluminar al autor duranguense y el sentido de su obra, sino que (dicho sea de paso) se hallan entre lo más preciso que haya leído de Paz sobre un coetáneo suyo a la vez tan distinto de él.¹ Con esas pocas herramientas encima, aventuro una breve “impresión” de lo que Revueltas significa para la literatura hispanoamericana y lo que, más directamente, significa para mí como lector y novelista.

Si no recuerdo mal, lo primero que busqué y leí fue *Los días terrenales* (1949). Nadie me la sugirió y yo simplemente la elegí al azar. Tendría unos 22 años. Entonces no sabía que estaba leyendo, no solo la mejor novela de Revueltas (dicho por varios de sus críticos), sino una de las cuatro o cinco mejores novelas mexicanas del siglo XX y una de las poquísimas que toca, recurrentemente, el tema del renegado político. Algo más, *Los días terrenales* es nuestra propia versión de *Crimen y castigo*, todas las distancias salvadas; no conozco otra novela mexicana que haya buscado, de manera tan palpable, sumarse a ese exaltado y “humano” linaje, ese dostoiévskiano y gratuito dolor por los hombres, por la humanidad (*Disgrace*, de Coetzee, sería, en ese sentido, el equivalente sudafricano de *Los días terrenales*). Por desgracia, todo lo demás que leí desde aquella época (25 años hace) no alcanza la penetración psicológica, la capacidad dramática y el equilibrio formal de esta espléndida novela, aunque eso sí: su innegable pesimismo (ligado a su vena existencialista) y su trágica visión del mundo estarán presentes en todo lo demás que he ido leyendo más tarde, desde *El luto humano* (1943) hasta “El apando” (1969).

Antes de entrar en la que me parece la característica más notable de su narrativa –su deseo consciente o inconsciente por encarnar una versión mexicana de su querido Dostoyevski–, quiero apuntar y explicarme de paso la razón por la que Revueltas y su obra, ambas insolubles, conservan una especial

1. Octavio Paz nace, como Revueltas, en 1914.

atracción para mí, o mejor: por qué percibo una intensa afinidad que poco tiene que ver con su posición política. Me refiero al *ethos* del artista. Me refiero a la moral estética del autor. Hablo de la pureza e intransigencia de Revueltas. Me refiero a su valor y entereza al romper, una y otra vez, con aquellas incongruencias de ese marxismo-leninismo que profesaba, lo que, por ejemplo, Sartre no pudo hacer y Camus intentó a su muy peculiar manera. Hablo aquí de su inquebrantable pasión por la verdad, todo lo cual lo ancla, indefectiblemente, a mis autores favoritos, de izquierda o de derecha: Gide, Cernuda, Lawrence, Dostoyevski, Hašek, Simone de Beauvoir, Gil de Biedma, Moravia, Vargas Llosa, Faulkner, Sabato. Si hay algo que distingue a estos escritores es, lo sabemos, su pasión por la verdad. En el caso de Revueltas, a diferencia de otros que también se afanaron por ella, su pasión fue desmedida, brutal, enloquecida. Apostó todo a ella y lo perdió todo por ella. Lo perdió, pero lo ganó para la literatura. Y no hablo aquí de la Verdad con mayúscula, por supuesto, la cual, sabemos, no existe –y que, al contrario, solo invita a la coerción, la mutilación, el adoctrinamiento y el totalitarismo–; hablo de la simple y escueta verdad del escritor, del hombre. Subrayo: no hablamos aquí del Hombre con mayúscula, sino del hombre particular, contradictorio e inconforme. Ninguno de los autores que menciono se abocó jamás a contar las vicisitudes y dramas del Hombre con mayúscula, de la entelequia o símbolo Hombre, sino de ese otro individuo que ellos fueron o quisieron ser, o bien, en algunos casos, la historia de un hombre particular que, probablemente, conocieron o imaginaron, con sus flaquezas y dilemas, su desgarramiento y su mirruña de felicidad. Nada más... y nada menos.

Estos autores, y Revueltas a la cabeza, se han ganado el odio de sus congéneres. Son incómodos, fastidiosos, a ratos incluso dolorosos. ¿Por qué? Tienen esa fatal capacidad para hurgar (hasta sangrar) en esos lados lóbregos de la conciencia de ellos y los otros. Nadie los quiere: sus lectores intuyen, medrosos, que están diciendo la incómoda verdad que los asola y, como a la peste, evitan. Y el que lee un libro (especialmente uno de ficción) no se acerca habitualmente a él buscando ese brutal enfrentamiento; al contrario: prefiere, a ser posible, la tibia falsificación de la realidad, el edulcoramiento de lo atroz. Preferimos muchas veces leer con la ayuda de un terso filtro estético, levemente amañado a ser posible, que logre amortiguar eso verdadero que tiene que decirnos su autor.

Revueltas luchó con la forma, y esta es, en muchos casos, desigual, o para decirlo pleonásticamente, informe. Mentiría si dijera (solo para cele-

brarlo) que encuentro una acabada expresión en lo leído. No es así. A veces se posesiona de él el desparpajo, los ripios, las subordinadas *ad infinitum*, los innecesarios circunloquios... A pesar de ello, uno descubre (al irlo leyendo) la auténtica lucha del artista enfrentado con la forma. A Revueltas no le bastaba con decir *su verdad* moral, política o estética; comprendía que debía lograr esa *forma* precisa que la verdad exige. Esto es patente, por ejemplo, en “El apando”. Desde las primeras líneas encontramos el camino a seguir: una narrativa abigarrada, saturada, imprecisa, desbarrancada; todas, sin embargo, características que funcionan a la perfección si se entiende (como se comprende al final) cuál es la consecución o *telos* del autor: expresar la infernal experiencia de Lecumberri, el infamado Palacio Negro, la agobiante vivencia de los que, como él, estuvieron encerrados en la Crujía, el llamado *apando*, la soledad e incomunicación del preso que no tiene otra escapatoria salvo la efímera de las drogas que lo sacan a ratos de su tenebrosa realidad.²

Hoy es ya clásico el inicio de “El apando”. Recordémoslo:

Estaban presos ahí los monos, nada menos que ellos, mona y mono; bien, mono y mono, los dos, en su jaula, todavía sin desesperación, sin desperdarse del todo, con sus pasos de extremo a extremo, detenidos pero en movimiento, atrapados por la escala zoológica como si alguien, los demás, la humanidad, impiadosamente, ya no quisiera ocuparse del asunto, de ese asunto de ser monos, del que por otra parte ellos tampoco querían enterarse, monos al fin, o no sabían ni querían, presos en cualquier sentido que se los mirara, enjaulados dentro del cajón de altas rejas de dos pisos, dentro del traje azul de paño y la escarapela brillante encima de la cabeza, dentro de su ir y venir sin amaestramiento, natural, sin embargo fijo, que no pudiera hacerlos salir de la interespecie donde se movían, caminaban, copulaban, crueles y sin memoria, mono y mona dentro del Paraíso, idénticos, de la misma pelambre y del mismo sexo, pero mono y mona, encarcelados, jodidos.³

-
2. En 1969 se publica otra novela claustrofóbica, *La obediencia nocturna*, de Juan Vicente Melo, y uno no puede dejar de preguntarse si, acaso, los entonces recientes efectos traumáticos de la Matanza de Tlatelolco de 1968 no tenían algo o mucho que ver con esa claustrofobia y asfixia narrativas, con los espacios cerrados y la pesimista circularidad de ambos textos.
 3. José Revueltas, “El Apando”, en *El apando y otros relatos*, prólogo de Octavio Paz (Madrid: Alianza/Era, 1985), 25.

Pero, ¿de qué se está hablando aquí? O mejor: ¿quiénes son estos extraños personajes antropomorfizados, aherrojados en este espacio asfixiante? Si partimos del hecho de que “El apando” transcurre dentro de una cárcel, entonces “mono” y “mona” no deben ser otros que los mismos presos, ¿quiénes más si no? Pero no es así... En las siguientes páginas comprendemos que “mono” y “mona” son los guardias de las jaulas y que si existen criminales dentro de estas, los auténticos prisioneros, sin embargo, no son otros que los mismos vigilantes. El narrador, aunque en tercera, tiene el punto de vista de los presos. Para ellos, los guardias deben ser poco menos que “monos” “atrapados por la escala zoológica”. En resumen, que en “El apando” todos (buenos y malos) están condenados a las rejas y con ello las distinciones maldad/bondad inevitablemente se tuercen, se emborronan... No de balde Revueltas dijo en una entrevista que: “Las rejas no son más que la invasión del espacio, y ahí [en “El apando”] hago una comparación: rejas por todas partes, rejas en la ciudad” (43).

Detengámonos un momento en la forma del largo párrafo citado: tenemos, primero, a dos monos, ambos en su jaula, yendo con sus pasos de extremo a extremo. En principio, estos no podrían ser otros (¡claro!) que los mismos presos, empero esto no es así a pesar de que el narrador nos confunda al señalar: “en su jaula”. Captamos la ironía más tarde: son los guardias quienes se encuentran atrapados. No por otro motivo, el narrador dirá: “detenidos pero en movimiento”. A Revueltas no debió habersele escapado la noción del Nahui-Ollin (Quinto Sol o Cuatro Movimiento), pues vuelve a ella tres líneas más adelante al decir: “dentro de su ir y venir sin amaestramiento, natural, sin embargo fijo”. En la cosmogonía mesoamericana, el Sol actual se sitúa en el centro del cosmos, se trata del quinto punto cardinal, y su fuego se halla, por ende, en el centro de la casa: es el movimiento detenido, eso que se mueve pero está fijo, y eso parece acontecer dentro de la jaula de “El apando” –al menos en esas primeras páginas donde todo está condenado al atasco, el embotamiento y la circularidad... hasta que esta fijeza se destruya cuando Polonio, Albino y El Carajo urdan el plan que desatará la catástrofe del Quinto Sol: pedir a la monstruosa madre de El Carajo que se meta la droga dentro de un támpax vaginal, a lo que esta accederá instigada por la Meche y La Chata,

-
4. Aunque Revueltas conocía *Recuerdo de la casa de los muertos* (1862), de Dostoyevski, es claro que el planteamiento, la estructura y hasta los temas de esta novela poco o nada tienen que ver con la historia de “El apando”. Los liga la experiencia que sus dos autores sufrieron en distintas cárceles y en distintos momentos históricos. En un aspecto

amantes de Albino y Polonio. Con ello, insisto, se desata la paralizante acción del relato, y el movimiento, antes fijo, echa a andar de modo enloquecido para derivar en una abominable circularidad donde no hay salida para los reclusos.⁴ Esta obsesión por el Quinto Sol o fijo-movimiento reaparece en varios cuentos de Revueltas, entre ellos el que, para algunos críticos, se trata de su más acabado “Dormir en tierra”. Otra vez, al inicio del relato tenemos esta mencionada inmovilidad, la cual subyace, ya lo dije, en gran parte de su narrativa: “Pesado, con su lento y reptante cansancio bajo el denso calor de la mañana tropical, el río se arrastra lleno de paz y monotonía en medio de las riberas cargadas de vegetación. Era un deslizarse como de aceite tibio, la superficie tersa, pulida, en una atmósfera sin movimiento...”⁵ Corre el río, fluye el tiempo, sí, pero todo parece haberse detenido en Minatitlán, la ciudad portuaria adonde El Tritón, un viejo remolcador, está a punto de anclar, y donde se va a desarrollar el primero de los dos terribles climas del cuento.

En el primero, las prostitutas del pueblo, anhelantes y estupidizadas por el calor y la atmósfera agobiante, esperan la llegada de la tripulación: recibirlos (atender a los marinos) implica poder seguir con vida un día más, poder comer, no morir de hambre y monotonía. Entre ellas, La Chunca, la más fea entre las prostitutas, desea que el héroe del cuento, el contrahecho del remolcador, se lleve a su hijo con él. Ella no tiene cómo alimentarlo. Quiere enviarlo al puerto de Veracruz –adonde sabe se dirige El Tritón cuando zarpe– junto con unos parientes lejanos. El personaje de La Chunca –contrahecho y monstruoso, de una extraña ética difícil de desentrañar– surge del mismo terrible molde de donde viene la madre de El Carajo en “El Apando”: Coatlicue, diosa de la fertilidad, madre de todos los dioses, monstruo dual con el cráneo descarnado, devoradora de hombres.

Al ver al chiquillo de siete años en el muelle esperándolo, el contrahecho le dice que se largue, que no se lo va a llevar, que no insista. El niño le ruega diciéndole: “Mi mamá dice que por el amor de Dios me lleve en el barco [...] No quiere tenerme porque soy hijo de puta”,⁶ lo que, paradójicamente, azuza aún más la ira del marino (“ese odio que sentía hacia su piedad, la cólera de que algo le hiciera sentir dolor por otro”), llevándolo a arrojarle una cubeta llena de desperdicios y mierda. El espantoso niño, a pesar de todo, continuará, hierático, esperándolo en el muelle: él es hijo de puta, ya nos los dijo, es hijo

se asemejan: el escritor ruso había sido acusado de sedición y de albergar ideas socialistas contra el Estado. Revueltas también.

5. Revueltas, “El Apando”, 103.

6. *Ibid.*, 113.

de Coatlicue, hijo de La Chunca y La Chingada, hijo de la madre de El Carajo de “El apando”, y como tal es invencible.

El segundo clímax sobreviene cuando se desata un ciclón poco después de que El Tritón zarpa de Minatitlán. A punto de zozobrar, el contraatastre encuentra al niño Eulalio escondido en la percha vacía del camarote donde esperaba encontrar el último chaleco salvavidas, es decir, su boleto para poder salir con vida del naufragio. En un extraño y contradictorio acto de altruismo, el contraatastre se lo pone al niño y lo salva tirándolo al mar.

En esta paradoja (segundo clímax del relato) anida, a mi parecer, la problemática noción dostoyevskiana de la culpa y la redención, tan caras ambas a Revueltas, dos caras de la misma moneda cristiana. ¿De qué otro modo entender, si no, “ese odio que sentía hacia su piedad” y ese postrer acto de altruismo del contraatastre? ¿Cómo interpretarlos si no en razón a una inextricable fe de raigambre cristiana que Revueltas experimenta y quisiera, sin embargo, extirpar?, ¿un sentimiento que, al igual que ocurre con Dostoyevski, resurge en los momentos clave en muchos de sus relatos, cuando el hombre se halla en situaciones límite, enfrentado de lleno a su odiado semejante? ¿Qué hacer entonces? Frente a esa primera reacción de ira destilada (en la que el marino arroja los desperdicios al niño Eulalio en el muelle) surge una segunda reacción antónima: salvarlo. Odia su piedad. O mejor: aborrece sentirla, pero la siente vívida, avasallante. No puede escabullirse, y allí surge entonces el insólito dilema que da forma a este y otros textos de Revueltas, los mejores que escribió junto con *Los días terrenales* y “El apando”: “Dios en la tierra”, “El dios vivo”,⁷ “La palabra sagrada”, “Material de los sueños” y mi favorito, “La frontera increíble”.

En este sentido, Octavio Paz ha escrito en “Cristianismo y revolución: José Revueltas” que: “Aunque mi [primera] nota subraya la religiosidad de Revueltas, no describe su carácter paradójico: una visión del cristianismo dentro de su ateísmo marxista. Revueltas vivió el marxismo como cristiano y por eso lo vivió, en el sentido unamunesco, como agonía, duda y negación”.⁸ Y páginas más tarde, Paz dirá con agudeza que: “Su temperamento religioso lo llevó al comunismo, que él vio como el camino del sacrificio y la comunión; ese mismo temperamento, inseparable del amor a la verdad y al bien, lo condujo al final

7. Por ejemplo, en “El dios vivo” el indio exigirá a Butimea (el Vicam yoreme o jefe yaqui) ser castigado por haber transgredido la ley que prohíbe acercarse a una fiesta de yoris o blancos. Culpa y redención. El cuento se lo dedicó a Arguedas.

8. Octavio Paz, “Cristianismo y revolución: José Revueltas”, en *El apando y otros relatos*, 14.

9. *Ibíd.*, 18.

de su vida a la crítica del socialismo burocrático y el clericalismo marxista”.⁹ Ojo: Paz habla de “temperamento religioso”, lo cual, sabemos, no es lo mismo que religiosidad o fe; también anota cómo este temperamento es el que lo lleva, inexorable, “a la verdad y al bien”, esa obsesiva *verdad* con minúscula de la que hablé al inicio, esa *verdad* coherente con el hombre y el artista en que Revueltas logró irse convirtiendo a través de las penurias, las luchas y los años. Ese temperamento es el que lo liga, pues, a ese cónclave de autores que he señalado al principio, artistas obsesionados con decir su verdad a ultranza, o mejor: artistas obcecados en ser congruentes con su conciencia al precio que fuere. En ese sentido, Vasconcelos formaría parte también de esta familia; Vasconcelos sería un buen antecesor de Revueltas: ambos comparten ese “temperamento religioso” del que habla Paz, con la clara diferencia de que uno quiso ser fiel a su verdad yéndose a la extrema derecha hacia el final de su vida y el otro lo fue permaneciendo en la izquierda, una que, sin embargo, tuvo el valor de criticar y examinar. Pero mucho más que en Vasconcelos, encuentro en Revueltas, como dije, el temperamento dostoiévskiano por excelencia, el cual ni es cristiano ni es marxista, sino una cosa a ratos parecida a las dos, pero distinta: el carácter trágico del que busca a toda costa el sacrificio, el temperamento que añora ofrendar su amor por ese semejante odiado (¡tamaño paradoja!), el artista signado por la culpa y la redención, por una suerte de obsesiva necesidad ontológica de ser perdonado por algo ajeno que no sabe nunca qué es o qué fue, pero que lo persigue, no lo deja en paz y lo empuja a escribir obras de una tortuosa tensión dramática, textos contradictorios como no se han escrito jamás, obras perdurables por su humanidad y su hondura. ❖

Fecha de recepción: 17 de enero de 2014
 Fecha de aceptación: 10 de marzo de 2014

Bibliografía

- Paz, Octavio. “Cristianismo y revolución: José Revueltas”. En *El apando y otros relatos*. Prólogo de Octavio Paz. Madrid: Alianza / Era, 1985.
- Revueltas, Andrea. “Nota biobibliográfica”. En *El apando y otros relatos*. Prólogo de Octavio Paz. Madrid: Alianza / Era, 1985.
- Revueltas, José. *El apando y otros relatos*. Prólogo de Octavio Paz. Madrid: Alianza / Era, 1985.
- Ruiz Abreu, Álvaro. *José Revueltas. Los muros de la utopía*. México: Ediciones Cal y Arena, 1992.

La sencilla lucidez de Pedro Jorge Vera. Notas a propósito de su cuentística

EMMANUEL TORNÉS REYES

Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor, La Habana

RESUMEN

Género privilegiado en América Latina, el cuento ha tenido y tiene cultores de alta estima en la región como el desaparecido escritor ecuatoriano Pedro Jorge Vera, creador cuyo centenario de nacimiento se celebra en este 2014, y con motivo del cual el presente ensayo examina algunos de sus cuentos más importantes con el propósito de destacar su definida voluntad humanista y denunciatoria de las injusticias y prejuicios sociales padecidos por los sectores más humildes o menos privilegiados de América Latina. Exponentes de una poética de lúcida sencillez, los cuentos de Vera sobresalen por la organicidad estilística de su escritura, el amplio espectro temático y la rica gama de procedimientos narrativos que vehiculan con suma eficacia los encargos de las historias narradas. Rasgos distintivos de ese proceder son los comienzos en pleno desarrollo, el rápido progreso de la acción y compacta estructura, la imprevisión de sus desenlaces, la sobriedad y precisión del discurso narrativo, el papel decisivo de procedimientos deconstructores y la preferencia por personajes problemáticos, contradictorios.

PALABRAS CLAVE: Pedro Jorge Vera, cuento ecuatoriano, literatura ecuatoriana del siglo XX, humanismo, violencia, muerte, ironía, sátira, autorreflexividad, metadieético, metaficción, *mise en abyme*, intertextualidad.

SUMMARY

A privileged genre in Latin America, short stories have had, and still have, highly esteemed cultivators in the region such as the late Ecuadorian writer Pedro Jorge Vera, a creator whose birth centennial is celebrated in 2014, on the occasion of which this paper examines some of his most important stories in order to highlight their humanistic and denunciatory will of

the social injustices and prejudices suffered by the poorest and least privileged sectors of Latin America. With their lucid simplicity, Vera's stories stand out for the stylistic organicity of their writing, the broad thematic spectrum and the rich range of narrative procedures which very effectively convey the charges of the stories told. Distinctive features of this manner of proceeding are the fully developed, the rapid progress of the action and compact structure, the unpredictability of their outcomes, the sobriety and accuracy of the narrative discourse, the decisive role of deconstructive procedures and preference for problematic, contradictory characters.

KEYWORDS: Pedro Jorge Vera, story, Ecuador, humanism, violence, death, irony, satire, self-reflexivity, metafiction, intertextuality.

PEDRO JORGE VERA (Guayaquil, 1914-Quito, 1999) fue un escritor polifacético. Desde temprana edad se vinculó al movimiento literario y político gestado en las décadas de esplendor de la vanguardia ecuatoriana y latinoamericana del 30. Esta participación continuó activamente en la década del 40 y marcaría para siempre su vida y cosmovisión creativa. Para entonces Vera había publicado algunos de sus poemas y artículos en revistas literarias de Guayaquil y Quito, hasta que en 1946 dio a conocer en Buenos Aires su lograda novela *Los animales puros*. Sin duda, se trata de una obra desde la cual Vera contribuye a profundizar las propuestas expresivas y conceptuales que habían desplegado los narradores de la generación vanguardista bautizada por el maestro Benjamín Carrión como “Grupo de Guayaquil” y “Generación del 30”, agrupación donde confluyen escritores de diverso registro ideológico, desde el indigenismo y la narrativa urbana hasta el realismo abierto y el crítico. *Los animales puros* pone en evidencia las inquietudes técnicas y temáticas que obsesionaban al autor y que este irá enriqueciendo en novelas posteriores y, sobre todo, en los diversos volúmenes de cuentos dados a conocer en años subsiguientes.

El creador guayaquileño incursionó con acierto en el verso, el cuento, la novela, el teatro y el periodismo. Sin embargo, en Ecuador y a nivel internacional llegaría a ser más conocido por su obra narrativa y como articulista. En todas estas modalidades escriturarias sobresalió en virtud de la fineza del estilo y la impronta de hombre íntegro de ideas progresistas.¹ Cuanto escribió estuvo siempre al servicio del dolor ajeno y de la denuncia de la falsa moral,

1. Para una aproximación a la vida y obra del autor se puede consultar: Carlos Calderón Chico, *Pedro Jorge Vera se confiesa: política y literatura* (Quito: Fondo Editorial UNP, 1985), y Raúl Serrano Sánchez, comp., *Pedro Jorge Vera. Los amigos y los años. Correspondencia, 1930-1980* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2002).

los desvalores, el abuso del poder y las injusticias sociales. Semejante a otros intelectuales ecuatorianos e hispanoamericanos de su tiempo, sintió en carne propia las mordeduras de los días oscuros, desde la masacre de trabajadores contemplada en la niñez (15 de noviembre de 1922) en la tierra natal –cuyas dantescas imágenes recuerdan las simbolizadas en *Cien años de soledad*–, hasta los acosos y encarcelamientos perpetrados contra él por dictadores venales, quienes nunca pudieron hacerlo renunciar a sus principios revolucionarios ni a su inquebrantable defensa de la democracia y los derechos humanos en Ecuador y Latinoamérica.

Tal nota de rebeldía constituye uno de los rasgos distintivos de cuanto escribió, en especial de la cuentística, género en el que descolló por la modernidad y primorosa factura de los textos, cualidades probablemente advertidas por el jurado que en 1952 le otorgó el Premio “José de la Cuadra” a *Luto eterno*, colección donde aparece el conocido relato cuyo título toma el volumen. “Luto eterno” es, sin duda, una de las narraciones más antologadas del autor y en buena medida responsable de su vertiginosa reputación dentro y fuera del país. No en vano la crítica literaria reconoció con acierto la consistente estructura del cuento, el hábil diseño de los personajes, la fluidez y eficacia lúdica del lenguaje, así como el hecho de revelarse en él varios de los atributos que luego distinguirían la poética del narrador del Guayas.

Esta historia y el libro en cuestión permitieron a Vera situarse, al transcurrir 1953, en el grupo de los cuentistas de avanzada de América Latina. Aunque en 1946 había publicado *La guamoteña* en México, sería *Luto eterno* (Guayaquil, 1953) el que verdaderamente lo lanzaría a la popularidad, aceptación reafirmada poco después con otros libros donde se pondría de manifiesto la solidez del escritor, el cual seguiría en varios de ellos el método fundacional de rotularlos con el título de una de las narraciones más impactantes de cada obra. Tal práctica la observamos en *Un ataúd abandonado* (Quito, 1968); *Los mandamientos de la Ley de Dios* (Quito, 1972); *¡Jesús ha vuelto!* (Quito, 1978); *¡Ah, los militares!* (Quito, 1985); y *La muerte siempre gana* (1995). Intenso quehacer imaginativo compartido con el de la novela; pues no podemos olvidar que tras la celebrada *Los animales puros*, escribió otras diez ficciones de esta especie, la última de ellas, *El tiempo invariable*, publicada póstumamente en 1999.

Desde sus inicios literarios, Vera ha sido incluido en numerosas antologías de cuentos en Ecuador, América Latina, Europa y otras regiones del mundo. Durante sus años de estancia en Cuba fue articulista en la prensa

periódica. En revistas culturales, como *Casa de las Américas*, dio a conocer poemas, relatos, ensayos y otros escritos, aparte de preparar para la institución homónima diversos cuadernos sobre naciones del continente como Chile y Haití. Entre los libros impresos en la Isla se encuentran: *Los animales puros, Luto eterno y otros relatos* (1977), *Cuentos* (1986) y *Diana ha regresado y otros cuentos* (2011).

Con placer hemos leído las obras en las que este autor a lo largo de su existencia fue dando vida a sus inquietudes estéticas, sociales, filosóficas políticas y hasta lúdicas. Sin embargo, del retablo literario que nos legara no podemos ocultar nuestra especial predilección hacia sus ficciones breves. Siempre nos ha parecido que es en ellas donde mejor materializó la exquisitez de su arte narrativo, pues estos textos están regularmente dotados de algo primordial: saben contar muy bien una historia, y al mismo tiempo lo hacen con pulcritud, mediante estructuras eficaces, comunicándola hábilmente, sustentándola en situaciones y caracteres perturbadores, en un estilo que sin desconocer la herencia de los maestros resulta legítimo, auténtico, sin retoricismos, y donde lo contado y el tema se conjugan sin fisuras, condiciones todas favorecedoras de la capacidad persuasiva inherente a la mayoría de ellas.

El campo temático de estas historias es amplio, si bien el escritor ecuatoriano prestó mayor atención a algunos asuntos del ser humano y la sociedad, como pueden ser: la injusticia social (“Ava y las palmas”, “El indiferente”, “Los mandamientos de la ley de Dios”); la indefensión del ser humano (“Los mandamientos de la ley de Dios”); la orfandad paterna en la infancia (“El mar hasta la muerte”, “El retrato de la víctima”); la doble moral, la hipocresía, las falsas convenciones sociales y los tabúes (“Luto eterno”, “Los mandamientos de la ley de Dios”, “Los señores vencen”); la intolerancia política y actitudes extremistas (“La muerte propia”, “Ava y las palmas”); el papel de la religión en la sociedad (“Los mandamientos de la Ley de Dios”, “Jesús ha vuelto”, “Un ataúd abandonado”); el abuso del poder (“Ava y las palmas”, “Los mandamientos de la ley de Dios”); las consecuencias de la neutralidad política (“El indiferente”); la violencia (“American Paradise”, “La muerte propia”, “El destino”, “Un ataúd abandonado”); la ambición (“La guamoteña”); el sadismo y el horror (“Diana ha regresado”, “El destino”) y, por último, sin agotar las propuestas del narrador, el tema de la muerte, el cual ocupa un espacio omnipresente en esta cuentística pues el sema aflora de una u otra forma en muchos de los relatos de Vera, creando una isotopía de lo escatológico muy curiosa, un sistema filosófico que si bien por un lado revela las reminiscencias de una

literatura telúrica inicial, en otro plano connota una dimensión semiótica más compleja porque lo tanático supera aquí la mirada fatalista de cierto realismo simplificador y tremendista, produciendo un realismo más insondable.

La ubicación en distintos órdenes temáticos de un buen número de los cuentos mencionados evidencia la rica pluralidad semántica generada al interior de estos, dinamismo de grata sorpresa pues el lector no espera descubrir tras su aparente sencillez discursiva una gama de subtemas y sentidos que robustecen la idea medular, cuestión esta no usual en la praxis del realismo común, razón por la cual hablamos de un trabajo superior en la narrativa de Vera.

Lo ilustra bien “Luto eterno”. Como se recordará, un narrador omnisciente informa la historia de unas hermanas (las Murillo Brea) cuya madre acababa de morir. Las mayores aprovechan el suceso para hacer creer a la vecindad su inmenso dolor ante la pérdida de la madre y el celo en conservar de modo estricto la tradición luctuosa de vestir de negro durante tres años. Incluso sacrifican a Margarita, la hermana menor y única que amaba con sinceridad a la difunta, exigiéndole posponer su matrimonio, pues estaba a punto de casarse, durante el tiempo de luto. Sin embargo, pronto sorprendemos en esas poses extremas el motivo real del cuento: la crítica a la hipocresía, el engaño y las apariencias, pues para las frustradas “solteronas de sacristía” esas máscaras valen más que cualquier valor legítimo. Concluido el luto, y cuando la más joven iba a contraer nupcias, acontece otra desgracia: muere el padre. Las farsantes ven en esta nueva muerte la posibilidad de consolidar la imagen pública de “beatas” e intentan aplazar una vez más el casamiento de la hermana menor. Pero ocurre algo imprevisto: la juventud se rebela y Margarita huye con su novio, rompiendo así el círculo vicioso de falsedad y conservadurismo absurdo de sus hermanas, condenadas por sí mismas a guardar luto eterno.

La idea principal de la narración se nutre de núcleos subtemáticos al modo de la doble moral; la degradación ética; la mentira; los falsos sentimientos familiares; la envidia; la frustración; la desigualdad social; la lucha entre lo viejo y lo nuevo; el oscurantismo medievalista que ensombrecía en cierta época (y aún prevalece en algunos lugares de la región) a gran parte de los pueblos latinoamericanos, etc.

La eficacia de estos códigos ideológicos está garantizada por la celebrada estructura del cuento, partiendo de la consistencia del conflicto y la resuelta economía del discurso que entra, sin pérdida de tiempo, en pleno desarrollo del argumento para desplegar su alegoría, ya que en este caso no es el buceo en el mundo interior de los personajes lo principal, sino los problemas éti-

cos y sociales que simbolizan las retrógradas hermanas Murillo Brea. Por eso las funciones de estas mujeres son rápidamente puestas de relieve, con trazos caricaturescos porque ellas identifican la obsolescencia del microcosmo que intentan perpetuar con trampas, y que la hermana menor supera escapando de su entorno.

No obstante, su simbología no es tan simplista como puede suponerse; las histéricas devotas de “Luto eterno” desempeñan una dualidad de roles actanciales contradictorios, los cuales interpretan según las exigencias del contexto. En público asumen la imagen de “heroínas” que defienden a capa y espada los dogmas de la Iglesia y las costumbres de la sociedad por muy absurdas que fuesen.

En lo privado desvelan su falsía y maquiavelismo, justifican cualquier estratagema para conseguir sus fines. Manifiestan con claridad cómo no les importa la muerte de la madre sino solo el espectáculo mortuorio porque les permite hacer creer a los demás su condición de piadosas intachables, de seres inmaculados. Si no les interesaba la injusticia que iban a cometer con Margarita, mucho menos se detuvieron en fomentar el descrédito de las familias Murillo Carne y Murillo Oro, hermanas paternas a quienes odiaban.

De este modo, mientras el primer rol ofrece ilusoriamente la imagen de que defiende importantes valores, el segundo papel invierte el sentido demostrando que las hermanas mayores representan en verdad antivalores. Esto indica que los personajes femeninos devenidos alegorías no son del todo tan simples como a primera vista simulan. Vera les imprime un movimiento narrativo tenuemente superior al no perder de vista su condición de elementos del discurso y disminuirles un tanto con diversos artificios su mimetismo de personas o colectivos.

A todo esto contribuye de manera decisiva el narrador omnímodo utilizando la sátira, el contraste y la ironía como instrumentos destinados a desenmascarar a las hermanas, a que el lector conozca sus contradicciones, conservadurismo y doblez, herencia hispánica moralizadora sobre la que tanto emplearon los escritores realistas de Galdós para acá. Pero lo distinto de Vera, lo “moderno” de “Luto eterno”, consiste, junto a lo antes explicado, en ir directo al dilema, evitar las descripciones innecesarias o andar por las ramas –talón de Aquiles padecido por gran parte de la narrativa latinoamericana del criollismo y el regionalismo–. El emisor heterodiegético reduce en esta esfera su poderío y entra de lleno en situación desde las líneas iniciales, al punto que el íncipit y el procedimiento estructural de arrancada confunden sus límites:

I. A la muerte de la madre lloraron bastante. A Julieta hasta le dio un síncope y hubo que auxiliarla con Agua del Carmen. Cuando bajaban el cadáver, se mesaron los cabellos y lanzaron alaridos horribles:

—¡Dios mío, qué injusto eres que nos dejas sin madre! ¿Por qué no nos llevas a nosotras?²

Nótese la envidiable sobriedad estilística, este rasgo de la poética veriana irá alcanzando en textos ulteriores visos de indiscutible maestría. Las adjetivaciones son las imprescindibles, como dijese Horacio Quiroga solo aquellas que pueden decir lo que se quiere comunicar. Por cierto, junto al influjo de sus connacionales es también apreciable en “Luto eterno” el aprendizaje de los maestros Quiroga y Edgar Allan Poe en la estrategia compositiva (y en otros cuentos el gusto por lo gótico asimilado en el creador estadounidense).

Respecto a lo nacional y el proverbial interés del autor por relatar sobre todo problemas de índole social –inclinación reconocible en las letras ecuatorianas de las décadas del 30 al 60–, cabe aludir a otra peculiaridad veriana impulsada por esta narración: el empleo del humor, la ironía y lo paródico con el fin de subrayar las intenciones ideológicas del relato y reducir el tono de gravedad o solemnidad que esta clase de mensaje narrativo tiende a producir. De la misma forma podría especularse –a sabiendas de acercar el texto a una mirada sociológica o subtextual más que narratológica–, que quizá la existencia del humor en la cuentística veriana esté relacionada con la gracia caribeña de Guayaquil, espacio geográfico y cultural del escritor que, valga la pena recordarlo, sirve a menudo de escenario de los conflictos narrados.

Pero no solo los inconvenientes éticos, la doble moral y los prejuicios ocupan la atención de este escritor. Los acompaña igualmente y en grados diversos el tema de la violencia, síndrome de la realidad latinoamericana (y en los días que corren de otras regiones del planeta) de ayer y de hoy. Tal flagelo irrumpe aun en “Luto eterno”, en el discurso y conducta de las hermanas mayores; como portavoz del autor implícito (devenido indiscreto en el instante de la enunciación), el narrador omnisciente lo informa al narratario:

Y, sin embargo, Margarita era la única que había amado a la madre. Sin ser bonita, era simpática. Tal vez por eso y porque no le faltó uno que otro cortejador, no era muy querida por sus hermanas y se refugió en la ternura

2. Todas las citas de los cuentos de Pedro Jorge Vera utilizadas en este trabajo provienen de varios de sus libros y antologías, por tal motivo hemos preferido omitir las referencias.

de doña Micaela; ternura difícil de mujer abúlica y cansada, de mujer consumida en un hogar lleno de violencia y falto de amor.

La declaración no era necesaria desde el punto de vista técnico, pero no debemos perder de vista la modalidad de recepción imperante en Hispanoamérica cuando se publica “Luto eterno”. Lo atractivo radica en la conciencia de la obra respecto a un asunto tan serio, que luego Vera irá perfilando con mayor esmero y en múltiples direcciones semánticas. Por ejemplo, la violencia en el seno familiar; en la población; entre los ciudadanos y los representantes del Gobierno, el cuerpo militar y los poderosos nacionales y foráneos, como en este sentido sucede en “American Paradise”, cuento de denuncia social contra los terratenientes norteamericanos. El gringo George Meredith adquiere extensos territorios en un área cuyo nombre toma el relato con ironía. En apariencias el estadounidense emplea con sus trabajadores métodos bondadosos, familiares. Todo marchaba bien hasta que un día campesinos sin tierra ingresan en los dominios que tenía sin producir. Intenta persuadirlos de que se marchen, pero ante la resistencia de aquellos ordena abrir fuego contra ellos: “–No poder ser gringo bueno –dijo Meredith; luego, en frenética voz de mando– ¡Adelante! ¡A sacarlos a bala!”. El *American Paradise* deviene entonces un infierno, acto supremo de violencia. En esta ocasión no es necesario que el narrador omnisciente lo exprese, la lección, aunque implícita, queda clara: los poderosos –nacionales o extranjeros– cuando ven en riesgo sus riquezas no dudan en acudir a la fuerza, incluso mortal como en “American Paradise”.

Violencia y muerte son motivos recurrentes, casi obsesivos en las ficciones comentadas. No tanto a la manera telúrica y psicopática de Quiroga, sino internándose en terrenos de índole político-social y existencial, si bien encontramos cuentos donde la violencia viene de la mano del terror, lo pesadillesco y la enajenación. O de fenómenos tan complejos como el fanatismo político y la intolerancia, males cuya irrupción en la vida empírica o extratextual ha afectado numerosas veces a las fuerzas de izquierda en Latinoamérica y al pleno albedrío de las personas.

Uno de los cuentos de excelencia estética de Vera, “La muerte propia”, atiende precisamente esta cuestión. Lo distingue su intensidad, recurso fundamental para transmitir el desasosiego del protagonista y la atmósfera de tensión mortal que lo recorre. Nada sobra en sus páginas; funciona similar a un puño; y como dijera Cortázar teorizando sobre el género, vence al lector por nocaut. A ratos recuerda la situación metafísica del condenado de “Los asesinos” de

Hemingway; las más de las veces, al acosado de la novela de Carpentier. Pero no corresponde a lo uno ni a lo otro, sino al arte de Vera en su plenitud.

De nuevo quien cuenta es un narrador omnisciente, resuelto a decir solo lo indispensable pues desea que el lector viva la zozobra de un perseguido en filo de la navaja, entre los dos fuegos a los que se ve abocado: el de las fuerzas represivas de los enemigos políticos y el de sus compañeros “revolucionarios”, quienes también lo persiguen para ultimarlos porque se opuso a los procedimientos terroristas y a los asaltos sucios realizados por el grupo, lo cual consideraba incompatible con la ética de la lucha revolucionaria. Marcelo Viteri estimaba que a la barbarie de los gendarmes no era bueno responder con el terrorismo, porque los desacreditaba ante la sociedad. Al no lograr convencerlos (ellos alegaban otras razones), decide apartarse del grupo. Eso lo condena a muerte.

Leves datos históricos diseminados en el relato, como la referencia al Che, refuerzan su verosimilitud y contribuyen a situarlo espacial y temporalmente en una urbe de América Latina entre los años 60 y 70. La acción se mueve en el plano político, ideológico y ético, y se ramifica en dos direcciones diegéticas: el enfrentamiento de Viteri con sus compañeros y, en segundo lugar, el diferendo con Mónica, la amante, por contradicciones relativas al conflicto central. La vinculación de las esferas político-ideológica y privado-sentimental refuerza la credibilidad de lo narrado salvándolo de deslizarse al maniqueísmo.

Para burlar a sus perseguidores, Viteri se refugia en casa de Mónica, mujer de solvencia económica que lo ama. Días después la relación se deteriora porque ella quiere que Marcelo denuncie ante la policía a quienes lo buscan para ultimarlos. El fugitivo enfrenta una crisis personal, pero la resuelve decidiendo no traicionar a sus antiguos compañeros de ideas. Se acalora con Mónica, la golpea y abandona el refugio. Decide esconderse en su casa.

Allí lo esperaban sus verdugos y una vez más queda atrapado en una encrucijada. Se debate entre avisar a la policía para librarse del asesinato o dejar que el Flaco Gallegos y Chapaleta Hidrovo lo ejecuten. Ni lo uno ni lo otro le parece bueno. Decide suicidarse, pero dar ese paso es difícil para un ser humano, además de discutible. ¿Era la única salida?, parece preguntarnos la ficción. En ese momento el narrador se aproxima al máximo al personaje y las focalizaciones se confunden para sacar a la luz los pensamientos del personaje en estado límite:

Sin embargo... Afuera, corría impetuosa la vida, esa vida que él había gozado a plenitud, palpado en su integridad, olido, mordido, saboreado. La vida con sus siete colores y sus tres flores palpitantes. Cerca estaba Mónica con su sexo en llamas. *Pero esa vida es también putrefacción y la que Mónica me ofrece es indignidad y asco.*

Finalmente resuelve ahorcarse y lo cumple en el mismo minuto en que entran los matones y le disparan a quemarropa haciendo que Marcelo, metafóricamente, muera varias veces. “Marcelo Viteri no supo si él hizo su muerte o si el Flaco Gallegos y Chapulete Hidrovo saciaron su odio rematando al renegado irrecuperable”.

Hemos asistido a una calibrada progresión narrativa que nos lleva con celeridad de la vida a la muerte. Los vacíos iniciales de información sobre el protagonista, sus contradicciones con la dirección del grupo revolucionario y aspectos de su vida privada son satisfechos mediante la analepsis, anacronía que origina también interrupciones momentáneas del tiempo de la historia y un ritmo alternado que favorece la tensión del conflicto.

La densidad técnica y semántica de “La muerte propia” supera las expectativas asociadas a los temas de la violencia y la muerte para desplegarse en varias líneas ideotemáticas no menos trascendentes; esta polisemia amplía el realismo social de Vera, lo densifica haciendo menos pasiva las relaciones pragmáticas entre los diferentes actores intra y extratextuales. Su efectividad y recurrencia ensancha la poética estudiada.

Sorprende por su modernidad el rumbo temático del cuento “Los señores vencen”. Lo singular de la historia consiste en traer una variación novedosa al tópico de la violencia convertido en *leitmotiv* en la narrativa breve del escritor guayaquileño. Revelada por un tendencioso narrador heterodiegético, “Los señores vencen” nos adentra en el trágico destino de Rafael Miranda, un joven “diferente” porque presenta una sensibilidad y una orientación sexual incompatibles con las expectativas y concepciones de la vida y el ser humano, de su padre el terrateniente Guillermo Miranda, hombre rudo, machista y cruel contra sus indefensos empleados y las mujeres que dobliga para satisfacer sus apetitos sexuales.

Después de sufrir humillaciones a su lado, de irse al extranjero a fin de evadir su esfera represiva, de probar suerte incluso con una mujer tratando de probar si podía complacerlo, llega a la conclusión de que no puede dejar de ser homosexual y opta por regresar con la certeza de sentirse incapaz de luchar contra esa muralla que lo asfixia. Acosado por los tabúes, Rafael toma

el camino de cerrar su ciclo con la horca (procedimiento análogo al del texto anterior), no sin antes dejarle una carta a su progenitor, cuasimetatexto cuyo registro testimonial cumple un papel acusatorio contra la actitud del padre y el mundo que lo condiciona.

En este sentido, el cuento se transforma en denuncia de la intolerancia del padre y, por consiguiente, de la sociedad machista que reprime todo aquello que se aparta de sus primitivos y retardatarios paradigmas, como la homosexualidad. Estrategias literarias por el estilo del simbolismo (el joven homosexual se llama Rafael, su pareja Fausto, el padre Guillermo), las anacronías –la analepsis y el comienzo *in medias res*– y el cronotopo benefician la intencionalidad crítica del relato. El cronotopo (un escenario rural, un hogar restrictivo, el internamiento de Rafael en un colegio religioso tras la muerte de la madre a los doce años) alude, por ejemplo, al conservadurismo y el retraso de los pueblos agrarios; la muerte de la madre del muchacho y su enclaustramiento religioso a hipotéticos culpables de su “desviación”.

Otro recurso apreciable en la poética de esta cuentística, cuyo encargo consiste en intensificar el alcance ideológico del texto, es la ironía. Generalmente adopta el modelo, valga la paradoja, explícito, más que su forma “in absentia”. Al parecer a Vera le interesaba sobremanera la aprehensión inmediata por parte del receptor de la mordacidad o doble sentido del tropo, como lo realiza en “Luto eterno”.

En “Los señores vencen” la ironicidad textual ayuda a visibilizar su elemento nuclear. Tras el trágico final del protagonista, el narrador traduce por medio de la ironía la insensibilidad del padre frente al hijo muerto: “La sogla colgando de la viga ceñía estrechamente su cuello. Amorosamente, le pareció al viejo”, cita en el que el significado irónico deriva de un juego lingüístico (sémico-sintáctico): los modificadores adverbiales y la delicadeza selectiva de la forma verbal.

Hay, empero, dentro de la novedad del cuento cierta resistencia, quizá involuntaria, al valorarse el conflicto del protagonista; insuficiencia, además, lógica para su tiempo dentro del ámbito cultural ecuatoriano (y latinoamericano). La apreciación de la problemática del héroe denota aún algunas reservas, en especial, del propio Rafael; no tanto por su decisión de inmolarse –posible en un estado de extremo desequilibrio psíquico–, sino por la percepción errónea que él mismo tiene de la homosexualidad, pues la considera un mal, una desgracia y un pantano, es decir; una enfermedad y una ofensa ética. No obstante, esto no le resta importancia estética ni conceptual a “Los señores

vencen”, un cuento de gran actualidad y acaso no tan conocido como debiera serlo entre los estudiosos de las letras latinoamericanas.

A tono con su habitual praxis narrativa, el autor densifica el tema principal de “Los señores vencen” entreverándolo a otros de índole secundaria, por el estilo de los tabúes sociales, el papel de la religión frente a esos hechos, los desajustes de la familia y el desamparo.

Dentro de la ficción breve latinoamericana, Vera sobresalió asimismo por incursionar en otra importante arista del plano temático y del personaje: el universo infantil y el diseño de la imagen del niño, pero sin proponerse recrearlo en el marco de la llamada literatura para niños y adolescentes. La existencia de los menores como figuras centrales de esta narrativa responde más bien a la inquietud social de remover la conciencia de los lectores mediante la relación de historias conmovedoras (nunca melodramáticas) para que contribuyan a la protección del citado grupo etario.

Es significativo cómo este ideograma ficcional, relevante en la realidad ecuatoriana e hispanoamericana, halla parcial o totalmente resonancia en varios de sus cuentos. Y lo mejor, como arriba apuntábamos, no en forma edulcorada o lastimera, según hizo la literatura indianista durante buen tiempo y el realismo epidérmico hasta los años cincuenta en Hispanoamérica. El creador guayaquileño supera esas limitaciones para adentrarse en un ejercicio imaginativo menos complaciente, hurgando en las circunstancias del niño, en su mundo interior e imaginarios. A veces enfocando los signos indirectos de la crisis que rodea su entorno; quiere decir, relacionando secretamente ambos accidentes a fin de que el lector descubra insinuaciones más ambiciosas.

Son niños que siempre experimentan choques traumáticos que los sitúan al borde del abismo. En el cuento “Los señores vencen” se mencionan las penas sufridas por el protagonista durante la infancia, adversidades interpretadas por el receptor como avisos de la tragedia futura de Rafael. En “Los ojos secos”, Martelli vive oculto porque lo busca la policía del régimen de turno para encarcelarlo a causa de su defensa de los derechos de los trabajadores. La situación se complica al sufrir su pequeño hijo un accidente. Martelli sale de la clandestinidad para ir al hospital; allí lo arrestan. La desdicha se multiplica porque cree vivo al niño, pero este ya había muerto.

Naturalmente, el texto sobrepasa la anécdota lacrimosa para catapultarnos hacia niveles semióticos de tipo polisémico que invitan al lector a formularse múltiples preguntas en torno a la decisión tomada por Martelli. Cada

una de las alternativas potenciales intensifica el conflicto del protagonista y en consecuencia favorecen la complejidad interna de esta historia.

Otros dos cuentos focalizan la anécdota en el niño, “El mar hasta la muerte” y “El retrato de la víctima”. En el primero un narrador omnisciente relata que el niño Mauricio ha perdido a la madre y espera ansioso el retorno del padre del extranjero, pues no lo conoce. La tía lo anima hablándole de su próximo regreso. De improviso, el niño comienza a presagiar la posibilidad de que su padre no llegara vivo. El vaticinio fatídico se cumple impidiéndole a Mauricio reencontrar a su progenitor. Nuevamente vemos entrelazarse temas y motivos como la orfandad, la niñez desvalida, la inexistencia de la madre, el peso fatal de la muerte, el mito del viaje-retorno-no retorno y el mar con una connotación negativa, imágenes desgarradoras alusivas a una cuestión mucho más vasta y honda sobre la niñez.

Tampoco el padre está presente en “El retrato de la víctima” para cumplir los deseos del niño y equilibrar su vida. En este cuento, de factura superior al anterior, el menor Felipe Barcia sueña a menudo con el regreso del padre (vuelve el mito del viaje-retorno-no retorno), no solo para tener su afecto y protección, sino también para cobrarle cuentas a su padrastro por las golpizas que de continuo le propinaba.

El niño sobrevive como vendedor de periódicos, su refugio son los sueños, recurso narrativo de relevancia pues con ellos Felipe crea una dimensión mágica liberadora. Al fin llega el padre y enterado de que su mujer vivía con otro hombre (su pobreza le había impedido seguir los pasos de Penélope) en lugar de matar al usurpador, asesina a la madre del niño. Cuando el pequeño conoce la terrible noticia, el cuento trasciende su inmediatez y alcanza trascendencia humana universal. El narrador heterodiegético lo expresa con sencillez, lo que le otorga mayor fuerza a la escena: “[...] Allí está, no el vencedor de don Orrala, sino su prisionero. Y lentamente su corazón musita el reproche: “¿Ya ves, papá? Si era a don Orrala y no a mi mamá a quien había que matar...””.

La narración concentra su mirada en el niño y cierra su curso cuando este pregona, en una imagen de total soledad, la noticia aciaga en primera plana de su último ejemplar: “[...] en un acto automático, sus labios ofrecen al transeúnte que cruza en ese momento delante suyo: —¡*El Universo* con el retrato de la víctima!”.

Tal desequilibrio al final de la diégesis nos ayuda apreciar cómo el autor ha aprovechado con efectividad estética y argumental la crónica roja en función de la más fina literatura. La precipitación de hechos en ese final sor-

presivo (o al menos indeseado por el receptor que ha seguido el desarrollo de los acontecimientos) abre un espectro plural de interrogantes acerca de la orfandad, la violencia, las penurias de las familias sin recursos económicos, las agresiones contra la mujer, el abuso hacia los niños, la estampa dolorosa de menores trabajando para subsistir, alejados de la escuela y expuestos a una constante vulnerabilidad en las calles, entre tantos otros males que golpean a la niñez desprotegida.

La acertada técnica de este cuento tan breve explica su alta semiótica. Como pocos en las letras hispanoamericanas de su tiempo, Vera hurga con hondura en el desamparo de los niños y en la urgencia de rescatar los derechos de la infancia de nuestro continente. Un texto tan perfecto como este bastaría para confirmar por qué el escritor ecuatoriano es uno de los cuentistas mayores de América Latina.

La dimensión ideológica de estos cuentos es efectiva porque Vera ha sabido escapar en la mayoría de sus relatos de las generalizaciones, ha logrado ofrecer de manera vivaz y verosímil conflictos individuales a partir de los cuales el lector descubre arcanamente lo trascendental. Así, sin convertir sus ficciones en signos metafísicos, el creador guayaquileño logró que la propuesta filosófica de sus textos brotara de los problemas tangibles de sus criaturas, por lo general seres conturbados por conflictos cotidianos, sociales o existenciales que avanzan con rapidez hacia estadios cada vez más inquietantes hasta desembocar en un final súbito, muchas veces desastroso, incluso trágico (la muerte los ronda sin miramientos), siempre reacios del facilismo. Son finales característicos de la poética de Vera que podrían calificarse como tocados por la fatalidad, mas la peculiaridad ideoestética los aleja del pesimismo naturalista porque ellos han sido precedidos intratextualmente de pequeños indicios pertenecientes a un pensamiento reacio al inmovilismo ideológico.

También el absurdo como procedimiento literario aplicado a la irracionalidad de la conducta humana halla asiento en la cuentística de Vera. El absurdo incluye una anomalía en la coherencia discursiva del relato (sea en la diégesis, los personajes, animales, etc.), la que, sin cancelar el pacto del nivel de realidad, resulta ilógica de acuerdo con lo considerado “normal”. En “Luto eterno” el título alude a la hiperbólica postura de las hermanas mayores, quienes deciden mantener un duelo indefinido por la muerte de sus padres. El absurdo sirve aquí para develar el extremismo y la enajenación de esas mujeres.

De absurda podría calificarse asimismo la presencia del marinero que en el cuento “Diana ha regresado” arriba a un puerto, localiza al protagonista

de la historia y le entrega un paquete que contiene la cabeza embalsamada de Diana. Aunque guarda relación con “El retrato de la víctima” por el empleo del sueño en la trama, en “Diana ha regresado” este elemento, junto con la analepsis, desempeña un papel mayor en el plano técnico y semántico. El personaje central pensaba que la visita del marino y el objeto recibido eran un hecho absurdo fruto del azar; posteriormente, después de haberse marchado el visitante, y en un momento de lucidez, recuerda sorprendido que esa historia había tenido lugar antes, pero en un sueño. En ese instante el relato da un giro y pone momentáneamente en crisis el pacto de lo real:

Desperté dando alaridos e inmediatamente reconstruí el dramático ensueño y me lo repetí una y otra vez a lo largo de ese penoso insomnio que se mantuvo hasta el alba.

[...]

Pero no recordé más la visión del sueño, hasta que el extraño navegante llegara trayéndome su regalo macabro y esplendoroso.

Así, el absurdo multiplica sus propósitos pues nos conduce a ver las insospechadas conexiones de la mente humana con actos azarosos y, al mismo tiempo, viabiliza el engarce de la historia inicial con una segunda historia, dando lugar esta última –la que ocurre en el sueño del personaje-narrador– al artificio narratológico descrito como “mise en abime”. A su vez las “cajas chinas”, como también se las nombra, permite discernir al receptor otro recurso: la intertextualidad. La experiencia del sueño relaciona estilísticamente este cuento con otros donde se ha recurrido al mismo medio; recordemos entre otros: “El jardín de senderos que se bifurcan” de Borges, “La noche boca arriba” de Julio Cortázar, y en la antigüedad el “Sueño de la mariposa” de Chiang Tzu.

Estos aspectos deben atenderse cuando se leen y valoran las narraciones de Vera. Él supo aprovechar muy bien dichos procedimientos, de la misma forma que sacó partido, transformándolos en literatura de altos vuelos estéticos, a varios elementos de la literatura de masas, de la crónica roja del periodismo (los ya mencionados crímenes pasionales), de las tramas folletinescas, los relatos de horror, el suspenso del policial y la ficción de aventuras.

La clave de “El destino” es el suspenso aliado al terror. A fin de alcanzar el clímax durante la escena terrible que causó la demencia de Fernando Castello, el cuento utiliza de manera eficaz ambas estrategias ficcionales y cierto movimiento de tono policíaco. Por su estructura y uso de las técnicas narrativas, este relato da la impresión de ser una noveleta. Con “El destino”

Vera llega al punto de esplendor en su tránsito por el cuento de horror, ya que narra la historia de un hacendado de Guayaquil, el cual al enterarse de la infidelidad de Berta, su joven esposa, con Fernando Castello, amigo de su sobrino invitado a pasar unos días a la hacienda, la asesina en secreto y después sin Fernando saberlo le sirve trozos de carne cocinados de una de las piernas de Berta. Cuando Ricardo Gavica se lo revela, Fernando pierde la memoria. Es un episodio estremecedor.

En ocasiones nos parece que la investigación *cuasi* policial de Ernesto (el sobrino de Gavica empeñado en hallar la verdad de la locura de Fernando) en la hacienda de su tío se dilata demasiado, afectando un poco el tempo de este extenso relato. Pero es un detalle que no mengua la calidad de un cuento donde se entremezclan hábilmente varias formas narrativas, entre ellas, los ya aludidos relatos gótico y policial, junto a otros como la novela romántica, el diario y el género epistolar. Uno de los primeros críticos en advertir estos méritos de “El destino” fue Miguel Donoso Pareja en un ensayo publicado en 1984.³

Aunque no abundó en esta línea, Vera escribió el cuento “Anno 2000” en tono de aventura. Relata en él la expedición de cuatro hombres a las islas Galápagos en busca de un tesoro. Más que el propio motivo de la aventura, pues a fin de cuentas el botín va a parar al fondo del mar, lo atractivo del texto brota de la pericia del narrador para trazar con sobriedad y exactitud los rasgos físicos de los personajes de la expedición a Galápagos; y a la vez, los problemas de cada uno de ellos, sus miserias, bondades y aspiraciones, como las del humilde hombre que piensa constantemente en sus pobres hijos y los regalos que les compraría con el dinero soñado, quimera que finalmente se frustra al perderse el tesoro en el fondo del mar.

Cada cuento muestra un ritmo vivaz en sus distintos planos compositivos y estructuras. Si en el orden temático la poética del creador guayaquileño sobresale por los códigos antes descritos, en el nivel discursivo y estructural se distingue por su agilidad. Lo primero en favorecer esa destreza es el inicio del cuento, siempre comienza *in medias res* o pleno conflicto, sin dilaciones descriptivas o subtramas estériles.

3. En 1984, “El destino” formó parte de la colección “Joyas literarias del Ecuador” que promovió la editorial El Conejo de Quito. Los estudios introductorios de todos los títulos de la colección estuvieron a cargo de Miguel Donoso Pareja; posteriormente, el crítico recogió estos trabajos en el libro *Novelas breves del Ecuador* (Quito: El Conejo, 2008). El prólogo dedicado al cuento de Vera se titula “Intriga policíaca y antropofagia”.

Otras cartas de triunfo de la narrativa veriana son el dinamismo de las historias y la efectividad del narrador, las dos contribuyen al placer intelectual de las narraciones y a la credibilidad de lo contado. Predominan los relatores en tercera y primera persona; los heterodiegéticos son mayoritarios, y transmiten una confianza cercana a la del personaje-narrador, porque aun siendo omniscientes recortan su poder de conocimiento aproximándose a la equisiciencia. “La muerte propia” constituye buen ejemplo en este sentido.

Cerró la puerta y se adosó a ella, los brazos extendidos a todo lo ancho, con la necia intención de formar una barrera infranqueable. Respiraba agudamente porque había subido a trancos la escalera. Cuando se hubo recobrado, dejó caer los brazos, buscó los cigarrillos –solo le quedaban cuatro–, encendió uno y fumó golosamente. A punto de concluirlo, caminó hasta el velador, apagó la colilla en el cenicero y se tendió en la cama. No prendió la luz porque, pensó, las tinieblas despistarían a sus perseguidores.

En ocasiones el narrador heterodiegético cede la voz al autor implicado para intercalar un brevísimo comentario; otras veces se acerca tanto al personaje que su voz se confunde con la de este por medio del discurso libre indirecto.

En cuanto al personaje-narrador, este varía dentro de la categoría homodiegética, entre el emisor protagonista y el personaje-narrador testigo. “Ava y las palmas” apela al primer modelo con una eficiencia total. Su historia transcurre en la sala de un cine, sitio donde un entusiasta de la actriz Ava Gardner va a ver uno de sus filmes para admirar sus encantos físicos; sin embargo, imprevistamente el nivel de la realidad y el de la fantasía se alteran dando paso a la sátira política, el humor, el absurdo, la parodia y el juego mediático.

Con intencionada ironía el protagonista refiere cómo los representantes del dictador de turno obligan a las personas presentes en la sala a ver un documental sobre ese personaje y aplaudir cada vez que salga. Como los espectadores boicotean el acto con chiflidos, consignas y sin palmear, los personeros de la Dirección de Seguridad Pública los conminan a ver y aplaudir innumerables veces el filme bajo la amenaza de que de no cumplirlo serían apresados. Esto desespera al personaje-narrador porque dilatan hasta el infinito la proyección del ansiado largometraje con su mujer-mito: “Así, durante cuatro, cinco horas interminables, y el silbato horroroso tronando como anatema incontenible”. De estas circunstancias, el lector infiere por qué al comienzo del cuento los habitantes de la ciudad la rechazan, están silenciosos y temerosos.

Cuando por fin las autoridades se sintieron satisfechas porque el recurso del método había sido cumplido, autorizan la esperada exposición de la cinta con Ava. Ante las secuencias con la encantadora actriz, el protagonista olvida dónde se encuentra y empieza a gritar sin contenerse. Entonces dos policías cargan con él y lo conducen a la cárcel: “de esa ciudad tan hermosa, tan enajenante, tan huraña y tan desdeñosa como Ava la divina”.

Ejemplar manifestación de la poética veriana. “Ava y las palmas” sintetiza admirablemente desde su título los dones narrativos del escritor: concentración del argumento, de los personajes, del espacio y del tiempo, incluyendo la acertada selección de un narrador autodiegético –el protagonista–, cuya fuerza expresiva y precisión discursiva nos acerca tanto a la situación narrada que al lector le parece estar en la sala de cine. Por otra parte, este antológico cuento visibiliza la maestría, la sencilla lucidez de Vera en el manejo de la sátira política, la ironía, el relato paródico, el humor y el entreveramiento de códigos discursivos de diversa especie en función de las intenciones de la historia. Nada falta, nada sobre en su inmensa brevedad. Es una obrita de excelencia en que lo caricaturesco lleva a alturas memorables la denuncia contra los regímenes dictatoriales de tan triste recordación en nuestra América.

“Un ciudadano en París” deviene una ficción del corte anterior no en el orden temático sino en relación con el manejo de estrategias literarias de análoga función deconstructiva, pues se apoyan también en la sátira, la ironía, lo hiperbólico y el humor; mas en su caso el emisor no es autodiegético sino testigo aunque con similar capacidad enunciativa. Con marcadas insinuaciones relata el fanatismo próximo a lo demencial de Pedro José Mora por la cultura francesa, tanto material como espiritual, la que, una vez de vuelta a Ecuador, su país natal, intenta mimetizar en el pueblo donde vive, construyendo monumentos emblemáticos de París. Esto le crea serios conflictos, y en una confrontación social muere, no sin antes gritar a todo pulmón una consigna en francés.

Como puede colegirse, es una narración hilarante, caricaturesca en extremo, de formidable composición y muy actual en su claro afán de suscitar en los lectores la reflexión hacia quienes continúan reproduciendo en nuestra América el mito absurdo de civilización y barbarie, individuos a los que Martí llamó, en memorable y lúcido ensayo de 1891, “insectos dañinos”.

“Los mandamientos de la Ley de Dios” es un cuento largo donde Vera de nuevo da fe de sus alturas literarias y éticas a partir de desnudar y poner en solfa mediante la ficción a los falsos cristianos, a quienes en público se ponen

la máscara de cristianos devotos mientras en sus verdaderas actuaciones destrozan y echan por tierra “los mandamientos de la Ley de Dios”.

Es este un texto experimental, un cuento de cuentos, una noveleta virtual, una narración donde los géneros desbordan la retórica canónica para demostrar –como Borges en “El jardín de senderos que se bifurcan” y Cortázar en “Continuidad de los parques”– que los géneros son funciones dialécticas, en continuo progreso y transformación. De ahí que desde la óptica de la poética ficcional de la modernidad, “Los mandamientos...” representen un importante paradigma de ejercicio metaficcional en sus variantes autorreflexiva y metadieética.

Y al mismo tiempo una valiosa obra intertextual en la que este recurso lingüístico le brinda una gran economía al relato empleando no solo la cita y la alusión, sino especialmente la parodia en su doble condición semántica: como crítica a las falsas actitudes cristianas y como canto profundo de los mandamientos, al originar un llamado implícito a las personas de todas las categorías sociales, pero especialmente a los que detentan el poder, a respetar las sagradas escrituras haciéndolas ley de su diaria conducta y espiritualidad, ayudando al prójimo en todos los sentidos.

Las diez piezas de este relato, vale la pena reiterarlo, prueban la pericia de Vera, capaz de moverse en el género como pez en el agua. Su dominio estilístico eleva estas páginas de los poros a las estrellas; alcanza la sutilidad de los grandes cuando establece el ingenioso contrapunto intertextual y metafictivo entre las narraciones intratextuales y los documentos sagrados, y entre estos y la historia. Un pasaje ilustrativo acontece en la décima narración, alusiva al mandamiento de “no matarás”, cuando los oficiales y los soldados (estos últimos titubean, sutil diferencia con sus superiores que el narrador desliza) violan el sacro precepto tras hacer prisionero al Che y asesinarlo impunemente, sin más defensa que sus ideas y valentía.

Las narraciones apelan a un entramado muy complejo de registros de voces y puntos de vista, pero con el predominio entre los emisores básicos, del narrador en tercera persona o heterodiegético, lo cual le facilita al autor una mayor movilidad cognoscitiva. “Los mandamientos...” deviene así en otra de las joyas de la escritura breve del autor guayaquileño.

Característica primordial de la poética a la cual nos venimos acercando, lo representa la sobriedad del discurso empleado en las ficciones comentadas. La mesura y elegancia distinguen al lenguaje narrativo, voluntad estilística encaminada a superar la rusticidad del realismo pedestre de antaño. Con sus

exigencias de estilo, Vera evidenció cómo el tan denostado cuento de signo social podía fraguarse a través de un lenguaje literario sencillo (que no es igual a simple) pero de alto nivel estético, sencillez catalizadora de una efectiva economía comunicativa e intensidad argumental.

El discurso narrativo de Vera es directo, preciso; elude las estructuras barroquistas, las construcciones hipotácticas colgantes y los períodos en hipérbaton. Comunica solo lo necesario.

Los personajes son piezas decisivas en esta cuentística. Siguiendo a los maestros, Vera concentra sus historias en pocos personajes, a veces en uno solo. Aunque en oportunidades le interesa más configurarlos al modo de caricaturas o expresiones arquetipales, su caracterización fundamental apunta al rastreo del mundo interior; le fascina verlos acosados por conflictos internos o sociales, y aun en estos últimos casos no los aparta de la dinámica contradictoria personal. Precisamente el encanto de estos entes proviene sobre todo de sus desajustes emocionales, éticos e ideológicos. Con frecuencia son de estirpe trágica, detalle que le confiere a los cuentos un continuo dramatismo.

Otras veces ni siquiera existe la descripción exterior de los personajes. Podemos conocer la suerte de los niños de “El mar hasta la muerte” y “El retrato de la víctima” y “Anno 2000”, o de los adultos de “La apuesta”, “Un ataúd abandonado”, “Ava y las palmas”, o del personaje-narrador de “El destino”, pero no sabemos cómo son físicamente. Es una elipsis intencional para retar la imaginación del lector y, por tanto, su papel de co-creador, complicidad dirigida a fomentar la connotación textual y el dinamismo comunicativo.

Sorprende la concentración de recursos narrativos y por tanto la fértil semioticidad subyacente en estas ficciones. A las referidas intertextualidad y metaficción, súmanse los juegos temporales (en particular con la analepsis o retrospectiva), la hiperbolización y su contrario la lítote. En la intertextualidad abundan los cuasimetatextos (cartas, anuncios, textos periodísticos creados ficcionalmente). Y dentro del despliegue del punto de vista, el monólogo interior.

“Un ataúd abandonado” es, en efecto, no solo un texto satírico impregnado de humor negro, sino una buena muestra del uso de la técnica indirecta de caracterización de personajes y de enlace de las partes del argumento por intermedio del monólogo interior. La historia se desarrolla a base del contrapunto de tres flujos de conciencia interpuestos entre los diálogos y el discurso del narrador equisicente. Monologan la esposa del hombre operado de urgencia, el cura –que ejerce su profesión como un acto fisiológico– y el hijo del herido. Cada perspectiva nos brinda pormenores aislados de la vida

anterior del agonizante; a través de ellos conseguimos comprender las posibles causas de las heridas que le infligieron y los conflictos con los miembros de su familia. Es, realmente, una sofisticada urdimbre de voces, puntos de vista narrativos y temas (violencia, muerte, sátira a la falsa devoción religiosa, etcétera).

A lo anterior habría que agregar otra sustancial particularidad de la poética estudiada, la propensión de los cuentos a apelar a los recursos de la sátira, el sarcasmo, la ironía, el humor, la parodia, la exageración y lo caricaturesco para favorecer la intensidad crítica prevista en las historias. Tales medios, que no son los únicos como ya hemos expresado, permiten desdramatizar los complicados y dolorosos trances en los que con frecuencia están envueltos sus protagonistas (por lo general figuras problemáticas, antihéroes). En lo tocante al lector, constituyen un ardid para distanciarlo emocionalmente (una especie de extrañamiento brechtiano) del dramatismo ficcional, de manera que alcance así una lucidez requerida por el relato.

Estos apuntes han intentado ofrecer solo algunas ideas acerca del complejo pensamiento estético de Pedro Jorge Vera, opiniones que el lector podrá enriquecer con la lectura de la narrativa breve de este fino caballero de las letras latinoamericanas de todos los tiempos. Trascendental, sin duda alguna, por su calidad literaria, vocación humanista y sencilla lucidez para dar lo universal desde su espacio ecuatoriano y latinoamericano. ❖

Fecha de recepción: 6 de enero de 2014
Fecha de aceptación: 7 de febrero de 2014

El humor en los tiempos del *boom*

FERNANDO IWASAKI

Escritor e investigador independiente, Sevilla, España

RESUMEN

El autor traza una “genealogía” del humor en los tiempos del *boom* de la literatura latinoamericana de los 60 del siglo pasado. Examina las posturas que inicialmente tuvieron respecto al mismo autores como Mario Vargas Llosa y García Márquez, y las contrapone con las que sostuvieron, y mantendrían a lo largo de los años, escritores como Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Carlos Fuentes y el chileno José Donoso. Las reflexiones de Iwasaki buscan establecer las razones de ser, desde su condición desestabilizadora, del humor, al diferenciarlo del chiste y la paradoja, así como el proceso de “conversión” que algunos novelistas como Vargas Llosa asumirán al reconocer su condición desacralizadora, capaz de desnudar de manera más efectiva aquellas zonas de la realidad que ciertas estrategias expresivas, en tanto solemnes, no llegaron a hacerlo de manera tan efectiva. El autor, a la vez considera la obra de autores como Manuel Puig y Jorge Ibarquengoitia, quienes supieron hacer del humor algo más que un mero alarde retórico.

PALABRAS CLAVE: humor, *boom* latinoamericano, novela latinoamericana, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, José Donoso, Guillermo Cabrera Infante, Manuel Püig, Jorge Ibarquengoitia.

SUMMARY

The author creates a “genealogy” of humor in the *boom* period of Latin American literature during the 60’s of the last century. He examines the attitudes related to the same which initially were respected by authors such as Mario Vargas Llosa and García Márquez, and he contrasts them with those sustained and maintained over the years by writers such as Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Carlos Fuentes and the Chilean Jose Donoso. Iwasaki’s reflections seek to establish humor’s reasons for being, from its destabilizing condition, by di-

fferentiating it from joke and paradox, as well as the “conversion” process that some novelists such as Vargas Llosa would assume by recognizing their irreverent condition, capable of more effectively stripping those areas of reality that certain expressive strategies, while solemn, did not do so effectively. The author also considers the work of authors such as Manuel Puig and Jorge Ibarguengoitia, who knew how to turn humor into more than a mere rhetorical boast.

KEYWORDS: humor, Latin American *Boom*, Latin American novel, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, José Donoso, Guillermo Cabrera Infante, Manuel Püig, Jorge Ibarguengoitia.

*Esta charla debía llamarse “Parodio no por odio”.
Pero creí que si tenía un título en latín ustedes pensarían
que soy un hombre culto, cuando soy un hombre oculto.
Oculto detrás de mis gafas, oculto detrás de mi nombre,
oculto detrás de las palabras. Una de esas palabras es parodia.
Todos la conocemos, aunque nadie recuerda que está emparentada
con paranoia –o manía persecutoria. Afortunadamente parodia queda
cerca de parótido que, como las parótidas, tiene que ver con el oído,
no con el odio. Parodia y paronomasia, jugar con las palabras,
son vocablos vecinos. Se puede hacer parodia sin paronomasia,
pero muchas veces la paronomasia es una parodia de una sola palabra.
ParonomAsia es una tierra donde abundan las parodias.
De ese Oriente vengo y voy.
Guillermo Cabrera Infante*

AUNQUE EL TÍTULO que he elegido proviene de un juego de palabras que remite a una novela de Gabriel García Márquez, no estaría de más precisar qué entiendo por humor, *boom* y los tiempos del *boom*.

En más de una ocasión he sostenido que el humor en lengua española –a pesar de Cervantes y Borges– tiene muy mala prensa, pues innúmeros editores, críticos y lectores confunden la ironía con el chiste y la paradoja con la mala leche. También creo que es mejor reírse de uno mismo –tanto en la primera personal del plural como del singular– antes que de los demás, porque la risa del “otro” molesta más que la mirada del ídem. Y siempre he reivindicado como maestros del humor a escritores de habla hispana que han padecido como un estigma llevar el membrete de “humoristas”. Pienso en mi paisano Héctor Velarde, en el chileno José Santos González Vera, en el argentino Conrado Nalé Roxlo y en los españoles Álvaro Cunqueiro, Julio Camba, Enrique Jardiel Poncela y Wenceslao Fernández Flórez, cuya autoridad convoco:

El humorista no es un *clown*. El humorista es un hombre perfectamente serio, que trata con toda seriedad asuntos serios. El humorista no cultiva el retruécano, no retuerce la frase, no produce el chiste. El chiste va directamente a buscar la risa, importándole poco todo lo demás [...] La visión del ridículo, de la desproporción de los hechos o de los sentimientos, que el humorista ha de poseer, puede excitar alguna vez la sonrisa; pero hay una condición igualmente importante en él: la ternura. El humorismo no puede ser agrio ni violento, porque dejaría de ser humorismo. El humorismo ha de ser la comprensión, un poco bondadosa del alma humana, con todo lo que hay en ella de dolor y de placer, de virtud y de malicia. Hay una frase, que me parece acertadísima, que llama al humorismo “la sonrisa de una desilusión”.¹

Por otro lado, existe una cierta unanimidad en admitir que el epicentro del *boom* estuvo en las obras de Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez, mientras que la diversidad de opiniones se manifiesta en los nombres que deberíamos incluir en la onda expansiva.² Mi exposición, en cualquier caso, se concentrará en las esquirolas de la detonación.

Finalmente, los tiempos del *boom* vendrían a ser los mismos que Joaquín Marco y Jordi Gracia establecieron en *La llegada de los bárbaros* (2004).³ Es decir, de 1960 a 1981, aunque el inventario de las obras que me interesan arranca en 1962, fecha que a Cabrera Infante siempre le pareció más precisa: “Fue en ese año de 1962, no cinco más tarde, cuando Borges y Vargas Llosa ganaron sendos premios literarios europeos, que comenzó el verdadero y a veces excesivo interés por la literatura, perdón, latinoamericana: lo siento, no hay otro adjetivo, no por el momento”.⁴

-
1. Wenceslao Fernández Flórez, “Carta al editor”, en *Tragedias de la vida vulgar* (Madrid: Atlántida, 1922), 10-1.
 2. Desde mi arbitrario punto de vista, el cubano Guillermo Cabrera Infante y el chileno José Donoso deberían formar parte del exclusivo epicentro del *boom*, aunque Cabrera Infante lo negara rotundo: “Nunca pertenezco al *boom*. Nunca quise pertenecer”. Véase Guillermo Cabrera Infante, “Include me out”, en *Infantería*. Compilación, selección de textos e introducción de Nivia Montenegro y Enrico Mario Santi (México: Fondo de Cultura Económica, 1999), 978. Donoso advertiría que “No quiero erigirme en su historiador, cronista y crítico”. Véase José Donoso, *Historia personal del “boom”* (Madrid: Alfaguara, 1999), 18.
 3. Joaquín Marco y Jordi Gracia, edit., *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981* (Barcelona: Edhasa, 2004).
 4. G. Cabrera Infante, “Include me Out...”, 977.

HUMOR Y COMPROMISO

Durante los tiempos del *boom* se valoraba de manera especial el compromiso político y la seriedad crítica. El humor era una virtud personal mas no necesariamente literaria. Se apreciaba que los escritores fueran ocurentes, chispeantes y divertidos en la corta distancia, pero en sus obras tenían que ser graves y severos hasta rayar en la solemnidad. Hacer el humor era un desdoro y no solo había que reprimirlo sino impugnarlo, como solía hacer Vargas Llosa cuando era “El sastrecillo valiente”:

Yo siempre he sido absolutamente inmune al humor en la literatura. [El humor] Hiela, congela. El humor es interesante cuando es una manifestación de rebeldión: el humor insolente, corrosivo de un Céline. Puede ser una forma de amortiguar. Pero en general el humor es irreal. La realidad contradice al humor. Nunca en mi vida un autor humorista me ha convencido ni entusiasmado. Y el humorista profesional es un autor que me ha irritado siempre. Yo creo que el humor puede ser un ingrediente, como lo es, de la realidad, pero que debe estar siempre justificado por un contexto. No debe ser premeditado.⁵

Tampoco García Márquez tenía un buen concepto del humor, como se puede apreciar en el perfil que le dedicó Luis Harss en *Los nuestros* (1966):

García Márquez no se considera un humorista, si es que la palabra tiene algún sentido preciso. Dice que en sus obras el humor, que siempre comenta la gente, es algo que se da por añadidura, sin buscarlo. Desconfía del humor, sobre todo del chiste fácil que llena un vacío. Además, agrega solemne, siempre ha creído que no tiene sentido del humor. Las sonrisas desparrramadas en sus obras las ha dejado caer de paso y como por casualidad, cuando surgían espontáneas de una situación.⁶

Sin embargo, Julio Cortázar no tuvo ningún problema en reconocer que el humor le complacía, le interesaba y le divertía:

Para Cortázar, que ha conseguido siempre ver “el lado cómicamente serio de las cosas”, el humor es un índice de alta civilización. Se declara a favor de “esa actitud liviana con que la mejor literatura europea ha sabido buscar

5. Luis Harss, *Los nuestros* (Madrid: Alfaguara, 2012), 384.

6. *Ibíd.*, 347.

las cosas, sin necesidad de utilizar las grandes palabras ni caer en esas retóricas de la solemnidad que tanto abundan por nuestras playas”. Lo que puede lograr el humor, los ingleses lo saben de sobra, y la gran literatura inglesa está mucho más basada en el humor que cualquier otra.⁷

No se me escapa que Cortázar es un escritor cuestionado en nuestros días incluso en la Argentina, pero quisiera llamar la atención sobre cómo en la misma década de los 60 el autor de *Rayuela* ya era criticado por ejercer con tanto desparpajo su sentido del humor. Por ejemplo, en *Los españoles y el boom* –un libro de entrevistas realizadas por Fernando Tola de Habich y Patricia Grieve–, más de un autor español expresó sus reservas sobre la ironía y el ingenio de Cortázar. Así, para José Caballero Bonald el humor de Cortázar era “como una ingeniosa frivolidad que tal vez el autor se permite deliberadamente, en su vertiente lúdica, y que incluso alguien puede considerar como un atractivo de su prosa”:⁸ para Alfonso Grosso “a Cortázar lo que le pasa es que tiene algo especial, ese sentido de la argentinidad que a mí me jode”;⁹ y Juan Benet pensaba que Cortázar “Es deshonesto. Los problemas literarios no se los ha planteado con honestidad y ha cogido el rábano por las hojas, en el sentido en el que podía aprovecharlo mejor”.¹⁰ Corrían los días del escritor comprometido con la revolución, la lucha popular y otras causas de lo más solemnes, y sin duda los más empacados se escandalizarían al leer frases como: “me considero sobre todo como un cronopio que escribe cuentos y novelas sin otro fin que el perseguido ardorosamente por todos los cronopios, es decir su regocijo personal”.¹¹

Algo semejante sucedió con Carlos Fuentes, interesado también en el humor de raíces populares porque “tienen como sustento la supervivencia del mundo antiguo mexicano de fórmulas de vida mágica”,¹² a quien criticaron

7. Ibíd., 244-5.

8. Fernando Tola De Habich y Patricia Grieve, *Los españoles y el boom. Cómo ven y qué piensan de los novelistas latinoamericanos* (Caracas: Tiempo Nuevo, 1971), 55.

9. Ibíd., 90.

10. Ibíd., 33.

11. Julio Cortázar, *Último round*, t. 2 (México: Siglo XXI, 1969), 265.

12. Harss: *Los nuestros...*, 302. Fuentes mantuvo aquella opinión hasta el fin de sus días, porque en uno de sus últimos libros reconoció que “a mí me maravilla ver comedias antiguas –Aristófanes, Plauto– representadas en aldeas campesinas de México, donde el humor antiguo es más entendido y celebrado por los campesinos que por nosotros, los intrusos espectadores urbanos”. Véase Carlos Fuentes, *Personas* (Madrid: Alfaguara, 2012), 151.

por escribir novelas como *Aura* (1962),¹³ llegando incluso al menosprecio personal.¹⁴

Por lo tanto, casi podríamos concluir que de los cuatro fundadores del *boom*, tan solo Julio Cortázar y –en menor medida– Carlos Fuentes admitían un interés personal hacia el humor en la literatura.

EL CANON DEL HUMOR EN LOS TIEMPOS DEL *BOOM*

Entre 1962 y 1982 los autores del *boom* publicaron sus mejores obras, pero durante aquellos mismos años también aparecieron veintisiete títulos consuetudinos de humor, algunos de los cuales fueron escritos por cuatro grandes creadores de humor en la literatura. A saber, el cubano Guillermo Cabrera Infante, el mexicano Jorge Ibarguengoitia, el argentino Manuel Puig y el peruano Alfredo Bryce Echenique.

Me propongo enumerar las obras que considero más representativas del humor en los tiempos del *boom* y demostrar que la influencia y el prestigio de los autores citados fueron decisivos para que otros escritores se animaran a experimentar con el humor en sus propias novelas.

El risueño inventario sería el que sigue a continuación:

- 1962 *Historias de cronopios y de famas*, de Julio Cortázar.
- 1963 *Rayuela*, de Julio Cortázar.
- 1964 *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibarguengoitia.
- 1967 *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez.
- Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante.
- La vuelta al día en 80 mundos*, de Julio Cortázar.
- La ley de Herodes*, de Jorge Ibarguengoitia.
- 1968 *Último round*, de Julio Cortázar.
- La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig.
- 1969 *Maten al León*, de Jorge Ibarguengoitia.

13. Luis Harss opinaba que “Hasta el estilo de Fuentes se ha relajado en *Aura*, volviéndose ‘ameno’ hasta la banalidad”, en L. Harss, *Los nuestros...*, 322.

14. Juan Benet respondió así a una pregunta de Fernando Tola: “Carlos Fuentes es un escritor pasajero al que la falta de perspectiva literaria e histórica probablemente lo hace crecer; quizá su amistad con García Márquez y su parentesco lo hacen crecer, pero es un escritor vulgar”. Véase F. Tola y P. Grieve, *Los españoles y el boom...*, 31-2.

- Boquitas pintadas*, de Manuel Puig.
- 1970 *Un mundo para Julius*, de Alfredo Bryce Echenique.
- 1973 *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa.
The Buenos Aires Affair, de Manuel Puig.
- 1974 *La felicidad ja ja*, de Alfredo Bryce Echenique.
- 1975 *O*, de Guillermo Cabrera Infante.
Estas ruinas que ves, de Jorge Ibarguengoitia.
Sálvese quien pueda, de Jorge Ibarguengoitia.
- 1976 *Ejercicios de esti(l)o*, de Guillermo Cabrera Infante.
- 1977 *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa.
Las muertas, de Jorge Ibarguengoitia.
- 1979 *La Habana para un infante difunto*, de Guillermo Cabrera Infante.
Un tal Lucas, de Julio Cortázar.
- 1980 *Dos crímenes*, de Jorge Ibarguengoitia.
- 1981 *La vida exagerada de Martín Romaña*, de Alfredo Bryce Echenique.
Los conspiradores, de Jorge Ibarguengoitia.
- 1982 *Los pasos de López*, de Jorge Ibarguengoitia.

Mi impresión es que el humor de Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig, Jorge Ibarguengoitia y Alfredo Bryce Echenique fue maravillosamente acogido por los lectores y que ello sirvió de ejemplo para escritores como Mario Vargas Llosa, quien trabajó su propio registro humorístico para escribir *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *La tía Julia y el escribidor* (1977). Solo así se explica la conversión del novelista peruano:

Yo era alérgico al humor porque creía, muy ingenuamente, que una literatura sería no podía ser risueña, que si uno quería, en sus novelas, describir problemas profundos, de tipo social, político, cultural, el humor era muy peligroso, porque tendería a superficializar las historias, a crear en el lector una especie de actitud burlona, de incredulidad, de simple divertimento. Entonces por eso rehúí el humor. Creo que era la mala influencia de Sartre, que siempre estuvo reñido totalmente con el humor, por lo menos en sus escritos, y que tuvo, como ya le he dicho, una influencia muy grande en mí cuando era joven [...] Un día descubrí, por un tema que yo quería desarrollar, que el humor puede ser también un instrumento riquísimo de la literatura para describir una cierta experiencia de la realidad. Y fue con el tema de *Pantaleón y las Visitadoras*. Luego, en *La tía Julia y el escribidor*, creo que aproveché esa experiencia. Desde entonces soy muy consciente de que el humor es una fuente muy rica, un elemento fundamental de la vida, y

por lo tanto de la literatura. Así, no descarto que el humor vuelva a ser otra vez parte central en mis historias.¹⁵

En efecto, Vargas Llosa regresó al humor en *Elogio de la madrastra* (1988), *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) y *Las travesuras de la niña mala* (2006), pero es que hasta José Donoso –una persona divertida en la corta distancia pero también solemne a la hora de escribir ficciones– también incursionó discretamente en el humor cuando en 1981 inventó al apócrifo escritor ecuatoriano Marcelo Chiriboga:

Marcelo Chiriboga, el más insolentemente célebre de todos los integrantes del dudoso *boom*. Su novela *La caja sin secreto* es como la Biblia, como el Quijote, sus ediciones alcanzan millones en todas las lenguas, incluso en armenio, ruso y japonés, figura pública casi *pop*, entre política y cinematográfica, pero la calidad literaria de su obra sobresale, para mi gusto y el de Gloria, casi sola en medio de los pretenciosos novelistas latinoamericanos de su generación: pertenece al, y fue centro del, *boom*, pero en su caso no se trata de una trapisonda editorial manejada por la *capomafia*, sino la simple y emocionante aclamación universal. Pequeño, flaco, tan “bien hecho” como una de esas figuras creadas por orfebres renacentistas que con Nuria Monclús estudian, su planta aristocrática y su cuidado cabello entrecano es tan reconocible como la figura de un galán de cine: este ecuatoriano ha hecho más por dar a conocer su país con *La caja sin secreto*, que todas las noticias y textos publicados sobre el Ecuador.¹⁶

¿Cuál era el *quid* de la caricatura representada por Chiriboga? ¿Se reía Donoso de sí mismo? ¿Se reía quizá de la literatura ecuatoriana? Ya no es posible saberlo, aunque sí nos consta que Donoso hizo aparecer a Chiriboga en *Donde van a morir los elefantes* (1995) y que Carlos Fuentes también lo utilizó como personaje novelesco en *Cristóbal Nonato* (1987) y en *Diana o la cazadora solitaria* (1994). Por lo tanto, Marcelo Chiriboga fue una broma y también una complicidad.

15. Ricardo A. Setti, “Diálogo con Vargas Llosa”, *Kosmos* (México, 1989), 83-4.

16. José Donoso, *El jardín de al lado* (Barcelona: Seix Barral, 1989), 132-3.

EL HUMOR NO ES CIEGO

Tengo para mí que –a mediados de los 70– la crítica valoraba mucho mejor las ocasionales incursiones humorísticas de los grandes autores del *boom*, que no las risueñas propuestas literarias de los escritores que convirtieron el humor en la clave de sus cuentos y novelas. Así, Jorge Ibargüengoitia ironizaba con melancolía sobre su mala estrella de autor incomprendido en México¹⁷ e ignorado en España,¹⁸ en un artículo que tituló “Humorista: agítese antes de usarse”: “creo que, si no voy a conmover a las masas ni a obrar maravillas, me conviene bajar un escalón y pensar que si no voy a cambiar el mundo, cuando menos puedo demostrar que no todo aquí es drama”.¹⁹ Aunque el trago más amargo fue el queapuró Manuel Puig, quien a punto estuvo de ganar el Biblioteca Breve de 1967 con *Boquitas pintadas* (1969), novela que se quedó compuesta y sin premio porque su humor no pudo superar la solemne severidad del jurado. Para horror de los machos-alfa de la literatura latinoamericana, Manuel Puig se lo tomó con gracia y se despachó así en una entrevista evocada por Tomás Eloy Martínez tras la muerte de Puig:

“Soy una mujer que sufre mucho”, me dijo. “Si pudiera, cambiaría todo lo que voy a escribir en la vida por la felicidad de esperar a mi hombre en el zaguán de la casa, con los rulos hechos, bien maquillada y con la comida lista. Mi sueño es un amor puro, pero ya ves, estoy condenada a los amores impuros.”²⁰

-
17. Juan Villoro lo resume así: “Admirado por los lectores, careció de respaldo crítico y académico en un país convencido de que el humor es poco profundo y, en consecuencia, no define prestigios. Las grandes obras de la cultura mexicana han tenido un tono desgarrado. Las sangrantes mujeres de Frida Kahlo y los extenuados peregrinos descalzos de Juan Rulfo son figuras emblemáticas de una cultura donde la intensidad rara vez se asocia con la risa”, en Juan Villoro, “El cronista en su jardín”, prólogo a Jorge Ibargüengoitia, *Revolución en el jardín* (Madrid: Reino de Redonda, 2008), 17.
 18. Como cualquiera podría comprobar revisando el índice de *La llegada de los bárbaros* (2004), los compiladores no incluyeron ni una sola reseña de los libros de Jorge Ibargüengoitia. Es más, el escritor mexicano ni siquiera es mencionado ni una sola vez a lo largo de las 1.183 páginas de la obra.
 19. El texto original fue recogido en *Autopsias rápidas* (México: Vuelta, 1988), pero aquí cito la edición de una antología patrocinada por Javier Marías. Véase J. Ibargüengoitia, *Revolución en el Jardín...*, 91.
 20. Tomás Eloy Martínez, “La muerte no es un adiós”, *La Nación* (Buenos Aires), 14 de septiembre de 1997.

Manuel Puig era un autor extraño en medio de un elenco de escritores más bien varoniles, con fama de mujeriegos y un largo historial de amantes. Cabrera Infante recordaba melancólico que en una entrevista para la revista *Newsweek* Borges declaró sobre *Boquitas pintadas*: “Imagínese, es un libro de Max Factor” y que por eso Puig se refería a Borges como “esa vieja malvada”. Siempre según Cabrera Infante, Julio Cortázar tampoco sentía simpatía por Puig y lo describía como un “lector femenino” y un “escritor homosexual”.²¹ En realidad, Guillermo Cabrera Infante fue un admirador incondicional de Manuel Puig y cuando Suzanne Jill Levine publicó la biografía *Manuel Puig and the Spider Woman. His Life and Fictions* (2000) glosó así la figura del narrador argentino:

Después de muchas novelas (*The Buenos Aires Affair*, *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, *Sangre de amor correspondido*, *Pubis angelical* y su última obra maestra *Cae la noche tropical*) muere el autor. Es la tarea de su biógrafa devolverlo a la vida. Y aquí está Manuel Puig completo: el escritor pero también su *alter ego* privado, Sally. Manuel solía decir que nunca sería un esqueleto salido de su armario –frase favorita de los *gays* cuando hacen pública su homosexualidad–, porque estuvo allí mucho antes de que el armario se construyera. Nació hombre pero todo lo que quería era ser hembra. Para él la mujer no solo era superior al hombre sino también depositaria de la belleza y del alma: un ser humano que no quería realismo, como la Blanche Dubois de Tennessee Williams, sino fantasía. Manuel tenía mucho en común con Williams como escritor y como hombre: ambos eran en extremo sensibles y para colmo sus personajes femeninos favoritos vivían y sufrían y morían.²²

Sin embargo, lo más divertido de aquella nota de Guillermo Cabrera Infante fue la reproducción del texto de una felicitación de navidad que le envió Manuel Puig, donde a cada escritor latinoamericano le adjudicaba una actriz:

Metro Goldwyn Mayer presenta a sus estrellas favoritas:

- Norma Shearer (Borges). ¡Tan refinada!
- Joan Crawford (Carpentier). ¡Tan fiera y esquinada!
- Greta Garbo (Asturias). ¡Todo lo que tienen en común es ese Nobel!

21. Guillermo Cabrera Infante, “Sueños de cine, historias de novela”, *Clarín* (Buenos Aires), 7 de enero de 2001.

22. *Ibíd.*

- Jeanette MacDonald (Marechal). ¡Tan lírica y aburrida!
- Luise Rainer (Onetti). ¡Tan, tan triste!
- Hedy Lamarr (Cortázar). Bella pero fría y remota.
- Greer Garson (Rulfo). ¡Oh qué cálida!
- Lana Turner (Lezama). Tiene rizos por todas partes.
- Vivien Leigh (Sábado). Temperamental y enferma, enferma.
- Ava Gardner (Fuentes). El glamour la rodea, pero ¿puede actuar?
- Esther Williams (Vargas Llosa). Tan disciplinada (y aburrida).
- Deborah Kerr (Donoso). Nunca consiguió un Oscar pero espera, espera.
- Liz Taylor (García Márquez). Bella pero con las patas cortas.
- Kay Kendall (Cabrera Infante). Vivaz, ingeniosa y con glamour. Espero grandes cosas de ella.
- Vanessa Redgrave (Sarduy). ¡Es divina!
- Julie Christie (Puig). Una gran actriz pero al encontrar el hombre de sus sueños (Warren Beatty) no actúa más. Su suerte en el amor ¡es la envidia de todas las estrellas de la Metro!
- Connie Francis (Néstor Sánchez). Los contratos de la Metro no admiten a estrellitas de menos de treinta años firmar contratos.
- Paula Prentiss (Gustavo Sainz). ¡No más estrellitas de menos de treinta!!!²³

¿Qué consecuencias tendría la publicación de aquella travesura navideña de Puig? Es complicado saberlo, mas lo cierto es que Vargas Llosa también reseñó la biografía de Suzanne Jill Levine, y que después de enumerar las virtudes de Manuel Puig se pronunció rotundo acerca del valor de su obra:

[...] reconocidos estos méritos, me pregunto si [...] la obra de Manuel Puig tiene la trascendencia revolucionaria que le atribuyen. Yo me temo que no, que ella sea más ingeniosa y brillante que profunda, más artificiosa que innovadora y demasiado subordinada a las modas y mitos de la época en que se escribió como para alcanzar la permanencia de las grandes obras literarias, la de un Borges o la de un Faulkner, por ejemplo. Los grandes libros no están hechos de imágenes, como las grandes películas, sino de palabras, es decir, de ideas que transpiran de una sucesión de imágenes, las que van constituyendo una visión, del mundo, de la vida, de la condición humana, del devenir histórico. Esta visión surge, en el espíritu del lector, al conjuro de un esfuerzo intelectual incitado por la riqueza y la funcionalidad de un lenguaje, de un estilo, del que resulta el hechizo de una obra literaria. En la obra de Puig hay imágenes, laboriosa y eficientemente construidas, pero no hay ideas, ni una visión central que organice y dé significado a su

23. *Ibíd.* La tarjeta navideña de Puig tuvo tanto éxito, que el escritor Tomás Eloy Martínez presumió así: “A mí me tocaba ser Faye Dunaway o Jane Russell, actrices que no le gustaban” (T. E. Martínez, “La muerte no es un adiós”).

mundo, ni un estilo personal. Hay fantasmas y alardes de ingenio, unas sombras chinescas a las que el malabarismo formal de quien escribe da, por momentos, un semblante de realidad, pero que luego, páginas después, se esfuman como las cascadas de agua de los espejismos. La vida nunca brota del todo, alejada por la frivolidad, actitud que confunde los contenidos con los semblantes e invierte los valores, poniendo a la cabeza de ellos el parecer, no el ser.²⁴

Como es de dominio público, hacia 2002 Mario Vargas Llosa ya había dado muestras sobradas de su aprecio por el humor en la literatura, tanto a través de sus propias novelas como en su consideración hacia la obra de otros escritores, pues cuando Guillermo Cabrera Infante ganó el Premio Cervantes lo celebró con estas palabras:

Por un chiste, una parodia, un juego de palabras, una acrobacia de ingenio, una carambola verbal, Cabrera Infante ha estado siempre dispuesto a ganarse todos los enemigos de la tierra, a perder a sus amigos, y acaso hasta la vida, porque, para él, el humor no es, como para el común de los mortales, un recreo del espíritu, una diversión que distiende el ánimo, sino una compulsiva manera de retar al mundo tal como es y de desbaratar sus certidumbres y la racionalidad en que se sostiene, sacando a luz las infinitas posibilidades de desvarío, sorpresa y disparate que esconde, y que, en manos de un diestro malabarista del lenguaje como él, pueden trocarse en un deslumbrante fuego de artificio intelectual y en delicada poesía. El humor es su manera de escribir, es decir, algo muy serio, que compromete profundamente su existencia. Es su manera de defenderse de la vida, el método sutil de que se vale para desactivar las agresiones y frustraciones que acechan a diario, deshaciéndolas en espejismos retóricos, en juegos y burlas.²⁵

Puig, Bryce, Ibarguengoitia y Cabrera Infante no fueron los únicos escritores hispanoamericanos que se distinguieron por sus libros colmados de gracia e ironía, pues a ellos habría que sumar los nombres del guatemalteco Augusto Monterroso, el argentino Marco Denevi o los mexicanos Sergio Pitol y Juan José Arreola, quienes también hicieron el humor durante los tiempos del *boom*.

24. Mario Vargas Llosa, "Loco por Lana Turner", *El País* (Madrid), 16 de noviembre de 2002.

25. Mario Vargas Llosa, "Cabrera Infante", *El País* (Madrid), 14 de diciembre de 1997.

Han tenido que transcurrir muchos años para que el humor adquiera carta de ciudad en los predios de la crítica, y sobre todo porque han aparecido nuevos autores que han escrito y contemplado la realidad latinoamericana desde el humor, como los mexicanos Juan Villoro, Xavier Velasco y Enrique Serna; las argentinas Ana María Shua y Luisa Valenzuela o los chilenos Pedro Lemebel y Roberto Bolaño. Gracias a ellos, el humor en la literatura ha dejado de ser una extravagancia y un arte menor:

En el humor, en la desenvoltura lúdica, en la capacidad de autodenigración, en la conciencia de la relatividad histórica desde la cual se puede proyectar un destino auténtico, en la distancia con que se miran los propios reflejos en un espejo deformante, se adivina el rumbo para una narrativa cuyas vías tradicionales parecían desmentidas por la verdadera historia, aquella que no se conoce todavía y que, muy probablemente, no se conocerá nunca.²⁶

No obstante, como varios escritores de mi generación –Rafael Gumucio, Claudia Piñeiro, Marcelo Birmajer, Santiago Gamboa, Mayra Santos-Febres o Juan Carlos Méndez Guédez– hacen el humor sin complejos y disfrutan de sus infinitas posibilidades, me ha parecido oportuno trazar la genealogía del humor en la literatura latinoamericana para reconocer las deudas que tenemos con Julio Cortázar, Jorge Ibargüengoitia, Manuel Puig, Alfredo Bryce Echenique y Guillermo Cabrera Infante. Nosotros reímos últimos, pero ellos rieron mejor. ❖

Fecha de recepción: 10 de diciembre de 2013

Fecha de aceptación: 18 de febrero de 2014

26. Fernando Ainsa, *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia* (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012), 45.

El uso de las lenguas indígenas en el teatro colonial. El ejemplo del quechua

MARINA TRUCHARTE

Centre de Recherches Ibériques et Latino-américaines de l'Université de Perpignan
(CRILAUP). Université de Perpignan-Via Domitia

RESUMEN

En este artículo la autora examina de qué manera la lengua quechua fue utilizada en las artes, y particularmente en el arte dramático, a lo largo del período colonial. Se concentra en su utilización por el clero español y en las razones de tal utilización. Veremos que el conocimiento del quechua, o *runasimi* fue una necesidad para las autoridades coloniales, sobre todo para poder transmitir a los indígenas las bases de la religión católica. Los religiosos españoles emplearon también la lengua de los Incas en su teatro de evangelización; tradujeron las obras castellanas al quechua y las dieron a representar a los indígenas. Se sirvieron pues del teatro como de un instrumento pedagógico y de difusión de los valores del Imperio español. La lengua quechua fue después utilizada por dramaturgos peruanos para crear obras teatrales originales, verdadera mezcla estilística y cultural de las civilizaciones española e incaica. Trataremos de ver cuáles fueron las particularidades de esas obras y sus objetivos reales y supuestos. Por fin, presentaremos el impacto que tuvieron en la población colonial y en las autoridades.

PALABRAS CLAVE: teatro colonial, lenguas indígenas, colonia, Iglesia, quechua, teatro colonial, teatro latinoamericano.

SUMMARY

In this article the author looks at how the quechua language was used in the arts, and particularly in the dramatic art, during colonial period. It concentrates on its utilization by the Spanish clergy and the reasons for this usage. We see that the knowledge of Quechua, or *runasimi*, was a necessity for the colonial authorities, especially in order to pass on the foundations of

the Catholic religion to the natives. The Spanish religious also used the language of the Incas on their theater of evangelization; they translated Spanish works into Quechua and presented them to the natives. They thus used theater as an educational instrument and to diffuse the values of the Spanish Empire. The Quechua language was then used by Peruvian playwrights to create original plays, a true stylistic and cultural mixture of the Spanish and inca civilizations. We shall try to see what the peculiarities of these works and their real and supposed objectives were. Finally, we shall present the impact which they had on the colonial population and the authorities.

KEYWORDS: colonial theater, indigenous languages, colony, Church, Quechua, Latin American theater.

DESDE SUS ORÍGENES el teatro va vinculado con la religión y el poder. El arte teatral representaba ya en las culturas llamadas “imitivas” un instrumento eficaz para difundir la ideología dominante de manera más lúdica. En varias civilizaciones, episodios religiosos famosos eran representados delante del pueblo para que los entendieran mejor y los aprendieran más fácilmente. Ya en la Antigua Grecia, el teatro, y la tragedia en particular, ocupó un lugar predominante. Se relacionaba fuertemente con los mitos, la religión y las ideologías del gobierno. Era un instrumento que el gobierno utilizaba para difundir sus ideas y valores: gracias a las representaciones, el público exaltaba sus pasiones, cosa que no hacía entonces en la vida real.

Platón presentó el papel del teatro en la sociedad como modo de educación del ciudadano.¹ Luego, las diferentes interpretaciones, a veces muy alejadas, de *La Poética* de Aristóteles en la que el autor explicó el principio de catarsis (es decir, el hecho de provocar en el espectador ciertas pasiones violentas para purificarlo de estas mismas pasiones), hicieron del teatro un instrumento de poder y de control de la población, a la que se mantenía en un estado de pasividad. El espectador era ante todo un ciudadano que tenía que ser educado y obedecer sin poner en duda lo que se le imponía. El teatro era ante todo un instrumento pedagógico.

En España, religión, poder y teatro establecieron vínculos estrechos desde muy temprano. Desde los *misterios* y las *moralidades* de la Edad Media hasta los *autos sacramentales*, la religión impregnó el teatro español. Se utilizó el auto para la celebración del Corpus Christi y de manera general se representaba al aire libre, en la plaza principal, delante de la iglesia. De hecho, el

1. Platón, *Œuvres Complètes. Tome VI. La République. Livres I-III*, texte établi et traduit par E. Chambry, introduction d'A. Diès (Paris: Les Belles Lettres, 1970).

público asistía en masa a estas representaciones, sin distinción de clase social, y expresaba un gran fervor religioso. Aquí también el objetivo primero era educar al público, difundir un mensaje educativo, didáctico y religioso, más allá de la diversión.

Cuando los españoles llegaron al Nuevo Mundo y conquistaron poco a poco a las diferentes civilizaciones precolombinas, apareció la necesidad de organizar una nueva sociedad, un nuevo orden y de difundir la fe cristiana entre los indígenas. Sin embargo, se planteó enseguida un problema de comprensión debido al idioma y, además, a las diferencias de modos de pensar. En la zona andina, más precisamente en Perú, los primeros misioneros se encontraron frente a una población principalmente de lengua quechua y la imposibilidad de comunicar de manera verbal se levantó como una barrera entre los europeos y los indígenas. El aprendizaje de la lengua se volvió indispensable, ya que como lo dijo Antonio de Nebrija en 1492: “siempre la lengua fue compañera del imperio”.

Los religiosos primero tuvieron que aprender el idioma de los indígenas para poder tratar de convertirlos a la religión católica. Se decidió, en un primer tiempo, que la evangelización y el catecismo se harían en lengua quechua y/o en español, etapa transitoria para llegar a una castellanización general. El recurso a las lenguas andinas para la evangelización se hizo sistemático desde el III Concilio de Lima en 1583. El catecismo se hizo, pues, en quechua para permitir a los indígenas su comprensión, pero sin evitar algunos problemas: ¿cómo traducir conceptos clave del cristianismo para que los indígenas los perciban mejor? ¿hay que intercalar conceptos en latín o en castellano para evitar cualquier sincretismo? La creación de palabras en quechua por el clero español para traducir conceptos cristianos fue la fuente de numerosas confusiones.

Rápidamente, los misioneros necesitaron manejar el quechua para poder evangelizar² y se decidió la fundación de la primera cátedra de lengua general de indios en Lima en 1550. El arzobispo Loaiza se encargó de disponer la fundación de la cátedra el 1 de mayo de 1551. Se trataba de enseñar el quechua una hora al día y de predicar a los indígenas en su lengua. Los religiosos obtuvieron de manera precoz un buen conocimiento de la lengua. De esta manera, ya en 1552, fray Martín de Santo Tomás y sus correligionarios com-

2. Necesidad que se volvió una obligación a partir de 1603 con la obtención de un certificado de conocimiento de la lengua.

pusieron un catecismo en lengua de los naturales; en 1560, el dominico fray Domingo de Santo Tomás (iniciador de los estudios lingüísticos del quechua) redactó una gramática y un vocabulario del quechua; y en 1584 se publicó el manual de doctrina cristiana en quechua y aymara de Antonio Ricardo.

Los jesuitas fueron los que más se destacaron en la enseñanza de las lenguas indígenas: desde su llegada al Perú en 1568, abrieron colegios en las ciudades principales, estableciendo en ellos cátedras de lengua. Se sucedieron a lo largo de los siglos XVI y XVII numerosos clérigos catedráticos en la Universidad de San Marcos como Juan de Balboa (Cátedra del 7 de julio de 1579 a 1590), Antonio de la Cerda y Coruña (Cátedra entre 1652 y 1661) y José Joaquín de Ávalos Cahuaca (Cátedra entre 1780 y 1784). Sin embargo, el funcionamiento de los colegios jesuitas fue modificado. En efecto, tras haber sido cerrados el 22 de enero de 1580, se les autoriza a funcionar y a impartir lecciones de gramática, retórica y lenguas del país, con la restricción de que los estudiantes de la Compañía de Jesús no podían graduarse solo con esos estudios. El 24 de junio de 1581, el virrey Enríquez da provisión para que la Compañía pueda leer el quechua a condición de que no sea durante las horas en que la universidad daba clases. En cuanto a la cátedra, se acabó por un decreto del virrey Jáuregui en marzo de 1784.³ Cabe subrayar que la supresión de la cátedra viene poco después del sublevamiento de Túpac Amaru.

Por otra parte, los religiosos españoles no solo emplearon las lecciones de catecismo para convertir a los indígenas y enseñarles los misterios de la fe católica. Utilizaron un arte que mezcla comunicación verbal y no verbal: el teatro. Es un medio total de comunicación: palabra, imagen, música y participación activa de los indígenas. En efecto, como lo subraya Malgorzata Oleszkiewicz en *Teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX*: “Lo primero que introducen los españoles en América y en el Perú es el teatro misionero que, adaptado a las lenguas indígenas, les sirve para la catequización”.⁴

Los misioneros aprovecharon el gusto de los indígenas por las representaciones teatrales y los espectáculos y su habilidad para actuar para enseñarles los principios de la fe católica. Efectivamente, antes de la llegada de los españoles, los incas solían dar representaciones en diversas ocasiones:

3. La cátedra permaneció cerrada hasta el siglo XX.

4. Malgorzata Oleszkiewicz, *Teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX* (Varsovia: CESLA / Instituto Austríaco para la América Latina/LAI, 1995), 22.

No les faltó habilidad a los amautas, que eran los filósofos, para componer comedias y tragedias, que en días de fiestas solemnes representaban delante de sus Reyes y de los señores que asistían en la corte. Los representantes no eran viles, sino Incas y gente noble, hijos de curacas y los mismos curacas y capitanes, hasta maeses de campo, porque los autos de las tragedias se representaban al propio, cuyos argumentos siempre eran de hechos militares, de triunfos y victorias, de las hazañas y grandezas de los Reyes pasados y de otros heroicos varones. Los argumentos de las comedias eran de agricultura, de hacienda, de cosas caseras y familiares.⁵

Según Betty Osorio, el teatro peruano precolombino podría dividirse en tres tipos de representaciones. En primer lugar, tenían las grandes representaciones durante las cuales se recreaban las hazañas militares de los emperadores, o se celebraba la naturaleza. Luego, venían las representaciones de carácter funeral en las que “participaban” las momias reales. Por fin, existían las representaciones menores llamadas *taquis* cuya finalidad era principalmente la diversión.

Así, los misioneros, sobre todo los jesuitas, supieron sacar provecho de la afición de los indígenas por el teatro dándoles a representar episodios de la Biblia, adaptando esos últimos al gusto de los indígenas, es decir, añadiendo música, canto, baile y decorado. Los religiosos empezaron pues a traducir obras europeas al quechua, identificando ciertas divinidades incaicas con ciertos santos católicos y haciendo coincidir la fecha de las fiestas católicas con las de las antiguas fiestas indígenas.

Se creaba así cierta confusión y los indígenas empezaron a asimilar las bases de la religión cristiana así como sus grandes figuras. Mediante la diversión (las representaciones teatrales) el clero difundía los valores de la fe católica y del Imperio español a un número muy grande de indígenas ya que, además, esas representaciones tenían lugar, la mayoría de las veces, al aire libre, en los atrios de las iglesias.

El teatro se convirtió en un medio masivo y rápido de conversión religiosa y en un modo de control social y político. Como lo dijo Magdalena Chocano Mena en *La América colonial*: “[...] pero en la sociedad colonial la

5. Garcilaso de la Vega (el Inca), *Comentarios reales*, t. I (Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976), 114.

fiesta era una ocasión privilegiada para realizar una ostentosa representación del orden y de la jerarquía existente”.⁶

A lo largo de los años se desarrollaron diversas formas de representación teatral además de este teatro religioso de evangelización. En efecto, se realizaban representaciones escénicas en honor de la llegada al poder de un nuevo rey o de un nuevo virrey, en las que se legitimaba el régimen español en América. Se escenificaba también un tipo de teatro situado entre lo sacro y lo profano y llamado “teatro de entretenimiento”. Obtuvo mucho éxito pero también la desaprobación de parte del clero.

En 1604 fue construido un coliseo de espectáculos en Lima, donde se desarrollaba el teatro profano, y a partir del siglo XVIII empezó a aparecer un teatro frívolo con zarzuelas y comedias líricas cuyos autores eran en su mayor parte extranjeros.

Además de esos espectáculos más bien de tipo popular, se destacaron en los siglos XVII y XVIII numerosas obras escritas por autores peruanos. Juan del Valle Caviedes (1652?-1697?) escribió entremeses, poesías satíricas, escatológicas, amorosas, eróticas y bailes. Dos de sus obras más famosas son *Baile cantado del amor médico* y *Entremés del amor alcalde*. Pedro de Peralta Barnuevo (1664-1743) escribió zarzuelas y comedias como *Triunfos de amor y poder* o *Afectos vencen finezas*.

Si estos dramaturgos compusieron sus obras en español, otros autores prefirieron escribir en quechua. Es el caso del mestizo Juan de Espinosa Medrano, el Lunarejo (1639?-1688) y de otros autores anónimos.

El Lunarejo escribió también comedias en castellano (*El amar su propia muerte*), y el famoso *Apologético en favor de Don Luis de Góngora* (1662) en el que defiende apasionadamente al poeta cordobés don Luis de Góngora contra los ataques del portugués Manuel de Faría y Sousa. Sin embargo, solo nos dedicaremos en este artículo a la presentación de sus obras en quechua.

Es autor del auto sacramental *El hijo pródigo* basado en un tema bíblico: se trata de una extensión y de una exégesis de la parábola del mismo nombre (San Lucas, capítulo 15, versículos 11-32), que afirma que la divina providencia salvará y perdonará al pecador que se arrepienta de manera sincera. En esta obra, el autor reconstruye el episodio bíblico pero con personajes y un ambiente nativos; mezcla el estilo barroco europeo y la cultura andina.

6. Magdalena Chocano Mena, *La América colonial (1492-1763): cultura y vida cotidiana* (Madrid: Síntesis, 2000), 139.

El texto, titulado *Auto sacramental del Hijo Pródigo*, del insigne poeta D. Juan de Espinosa Medrano de los Monteros, arcediano del Insigne Cabildo de la gran ciudad del Cusco, fue mencionado por primera vez en 1891, fecha de su descubrimiento por Ernst W. Middendorf, investigador alemán del siglo XIX, que lo publicó en su obra *Dramatische und lyrische Dichtungen der Keshua-sprache*.⁷ En cuanto a su datación, si Middendorf pensó que Medrano redactó esta obra a mediados del siglo XVII, Teodoro L. Meneses afirmó recientemente que fue escrita alrededor de 1643, cuando Espinosa Medrano era colegial seminarista.

Espinosa Medrano compuso también otro auto sacramental, titulado *Rapto de Proserpina y Sueño de Endimión*, muy interesante porque en él se mezclan inspiración grecolatina, temas cristianos y lengua quechua. En efecto, el Lunarejo tomó el tema y los nombres de los personajes, excepto el de Taparaco, de una fábula de la mitología grecolatina, relatada por Ovidio en las *Metamorfosis*. Los utiliza, sin embargo, para desarrollar temas teológicos cristianos. Proserpina, la heroína, representa el alma humana y es la amada de Endimión, quien representa a Cristo. Pero Proserpina es seducida y raptada por Plutón, el dueño de los Infiernos. En la obra, Proserpina está, alternativamente, bajo la influencia de Endimión y luego bajo la de Plutón. Finalmente, Endimión va ganando, ayudado por la madre de Proserpina, Ceres, que representa la Iglesia, y por la intervención de la eucaristía. Los tres consiguen salvar a Proserpina.

Solo existe un único manuscrito completo: fue revelado por Luis Valcárcel en 1939 en una comunicación en el XXVII Congreso Interamericano de Americanistas de Lima. La fecha de su redacción no es precisa, pero los especialistas la sitúan hacia 1644.

Por otra parte, existe otra obra, llamada *El pobre más rico* o *Yauri Titu Inca*, que algunos investigadores atribuyen a Espinosa Medrano (Malgorzata Oleszkiewicz, *Teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX*) y otros, más seguramente, a Gabriel Centeno de Osma, apoyándose en el título completo de la obra: *Comedia famosa por el Sr. Do. Dn. Gabriel de Osma, clérigo presbítero, de un milagro de Nuestra Señora de Belén, que sucedió en la Ciudad del Cusco, del Pobre Más Rico*. Se trata de una comedia cuyo asunto, la celebración de un milagro por la Virgen María, es asociado a una variante del mito

7. Ernst W. Middendorf, *Dramatische und lyrische Dichtungen der Keshua-sprache* (Leipzig: F. A. Brockhaus, 1891), 1-77.

de Fausto, el hombre que firma un pacto con el diablo para obtener algo a cambio. Cabe notar que el argumento de *El pobre más rico* se parece al de *Usca Paucar* que presentaremos a continuación.

Esta obra se compone de numerosas referencias al cristianismo y a la comedia española pero consta también de elementos fuertemente indígenas como la música, el canto, la presencia de un coro cuya influencia de los *yaravís* incaicos es notable, la referencia a las antiguas divinidades incaicas.

El pobre más rico, obra profundamente mestiza, demuestra cierta voluntad por parte de su autor de difundir la fe cristiana entre los indígenas utilizando la lengua quechua y elementos de la cultura incaica. Existen pocas informaciones acerca de su autor, aunque nosotros consideramos como tal a Gabriel Centeno de Osma. Así, la datación de la obra resulta difícil y dos opiniones principales se enfrentan sobre este tema.

Por una parte, algunos investigadores afirman que fue escrita durante la segunda mitad del siglo XVI, en un período de transición, cuando la dominación española substituyó a la dominación de los Incas, y sitúan la fecha de creación de la obra entre 1562 y 1600.⁸ Por otra parte, Teodoro L. Meneses declara que *El pobre más rico* consta de numerosas influencias del teatro de Calderón de la Barca, como *La vida es sueño* y *El mágico prodigioso*, publicadas respectivamente en 1635 y en 1637. De hecho, Meneses deduce que Centeno de Osma era un clérigo con buen conocimiento de la literatura española y que entonces escribió su obra después de 1637.

Sin embargo, cabe matizar la tesis de Meneses porque nos parece un poco reductor poner siempre el acento en las influencias de Europa sobre las producciones literarias de América Latina. En efecto, se podría hablar como lo hacen José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid, más bien de coincidencias, de puntos comunes que se pueden encontrar en todas las culturas, sobre todo en un modo de expresión tan universal como el teatro. De hecho, temas como el amor, el poder o la sociedad son temas universales; los conflictos entre las reglas sociales y los sentimientos humanos, entre hombres, moral y sociedad se pueden encontrar en varias civilizaciones e inspiraron a muchos autores y a muchas literaturas. Además, la utilización de la música, del baile y la presencia de un coro son elementos que aparecen en el arte dramático de muchísimas culturas (griega, azteca, egipcia, incaica...).

8. Lo que va totalmente en contra de la tesis según la cual Espinosa Medrano (1639?-1688) sería el autor.

Aparte de estas tres obras cuyo conocimiento de sus autores es más o menos cierto, existen otras dos obras anónimas. La primera es *Usca Paucar* cuyo tema mariano es muy cercano al de *El pobre más rico*. En efecto, se trata de un príncipe inca empobrecido, Usca Paucar que vende su alma al diablo a cambio de riquezas y la mano de la princesa Jori Ttica. Cuando el diablo vuelve para reclamar lo que se le debe, la intervención milagrosa de la Virgen María salva a Usca Paucar.

Esta obra presenta la voluntad aparente de difundir y de promover la fe cristiana entre la población indígena y mestiza, utilizando la música y el canto (como en las representaciones dramáticas precolombinas). Sin embargo, además de la presentación de temas cristianos se nota también en *Usca Paucar* cierta visión del mundo indígena de aquella época: a través de la decadencia del príncipe Inca Usca Paucar se puede ver la situación de los indígenas de la época con las dificultades que podían sufrir para su integración a la sociedad colonial, desde un punto de vista tanto religioso como social.

En cuanto a la fecha de redacción de *Usca Paucar*, las opiniones discrepan. Algunos historiadores la sitúan en el siglo XVII y otros en el siglo XVIII. Al contrario de las obras que acabamos de comentar, no conocemos tampoco al autor de *Usca Paucar*.⁹

En el siglo XVIII se da a conocer otra obra anónima del teatro en quechua: *Ollantay*. Trata de los amores contrariados del general de Anti-Suyu, Ollanta, con la hija del Inca Pachacútec, Cusi-Coyllur. Hubo muchas discusiones en cuanto al origen de *Ollantay*: origen prehispánico para unos, colonial para otros. En efecto, se notan en la obra muchos puntos comunes con la comedia española (presencia del personaje del *gracioso*, por ejemplo) pero también huellas de una leyenda preexistente al drama. Nosotros pensamos más bien que se trata de una obra elaborada durante la Colonia pero basada en una leyenda incaica. Aunque la primera publicación de la obra data de 1853, hay menciones de su representación ya en 1780. Algunos historiadores hablan de una posible relación entre *Ollantay* y la rebelión de Túpac Amaru:

9. Algunos investigadores como Ernst W. Middendorf y Clemente Markham dijeron que la voluntad del autor era de ser anónimo; otros, como Clorinda Matto de Turner, atribuyeron la paternidad de la obra a Juan de Espinosa Medrano; más tarde, el etnólogo Luis E. Valcárcel declaró que el autor era el cura Facundo Navarro. Más recientemente aún, Teodoro L. Meneses afirmó, tras un largo estudio de la obra, que el autor no podía ser sino un clérigo docto, y más precisamente el doctor Vasco de Contreras y Valverde.

La obra fue representada con fines de propaganda y, según antiguos testimonios, ante el jefe de la insurrección, el cual tiene en sus propósitos y actitudes notables coincidencias con el protagonista del drama. La petición de este a Pachacútec, para unirse en matrimonio a la princesa puede parecer símbolo de la que hizo Túpac Amaru a la Audiencia de Lima para lograr los derechos al incazgo; y aun los escenarios, el de la juventud del rebelde y el de la ficción, se funden en una sola realidad geográfica.¹⁰

El objetivo del teatro escrito en quechua durante la Colonia es pues complejo. Compuesto por autores que pertenecían a la élite, se puede dirigir a dos categorías de público. Puede ser un público indígena “popular” o este público puede incluir también a una élite (indígena, mestiza o criolla) conocedora de la lengua quechua.

Por una parte, al presentar temas cristianos la mayoría de las obras que nos quedan, se puede pensar que se trata de una parte del teatro de evangelización como lo dice Juan Villegas en *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* a propósito de Juan de Espinosa Medrano:

Nacido en un pueblo cercano al Cusco, hijo de padres indígenas, llega a ocupar altos cargos eclesiásticos en la catedral de esa ciudad. Versényi lo considera como un representante del “teatro indígena”, expresión que, como hemos indicado, no debe ser entendida como discursos de indígenas para indígenas sino desde el poder eclesiástico hacia los indígenas y cuyo imaginario y mensaje son los de la Iglesia católica.¹¹

El objetivo principal sería entonces acabar la conversión de la población indígena del siglo XVII y este teatro solo sería la continuación del teatro de evangelización “puro”, del que hemos hablado al principio de este artículo, que correspondía principalmente a la traducción al quechua de obras religiosas españolas o la sencilla puesta en escena de episodios bíblicos. Eso significaría que las élites de origen indígena habían integrado perfectamente los valores religiosos de los españoles (gracias, por ejemplo, a la educación en los colegios jesuítos) y que querían difundirlos en la población indígena.

10. Carlos Ripoll y Andrés Valdespino, *Teatro hispanoamericano: antología crítica*, 2 vol. (New York: Anaya Book, 1972-1973), 422.

11. Juan Villegas, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* (Buenos Aires: Galerna, 2005), 85.

Al contrario, para César Itier¹² esas cinco obras no corresponden en ningún caso con un teatro de evangelización; se trata de un teatro urbano, y para él significa que en algunas ciudades andinas la cultura dominante se expresaba en quechua, todavía lengua de cultura en aquella época. Como lo dice Itier en *Parlons quechua. La langue du Cuzco*, el período que va del final del siglo XVI a mediados del XVIII fue un verdadero “siglo de oro” del quechua literario. En efecto, aparte de los sermonarios, de los libros de catecismo y de la producción dramática de los que hemos hablado, existen textos que no eran destinados al clero. Por ejemplo, llegaron hasta nosotros documentos de uso judicial que atestiguan la utilización del quechua en la administración; se sabe que el quechua era empleado también en la correspondencia personal con el ejemplo de las cartas intercambiadas por el cacique de Cotahuasi y uno de sus súbditos;¹³ por otra parte, existen ejemplos de poesía profana erudita. Toda esta producción escrita en quechua es la prueba de que parte de la población indígena leía y escribía en quechua. En efecto, en el Cusco existía una numerosa nobleza indígena y criolla que manejaba perfectamente el quechua. Además, se trataba de una clase social considerada como los herederos de los incas y que estaba muy ligada al pasado andino.

Creemos que hay que tomar en cuenta una contradicción para tratar de definir los objetivos de este teatro: la dimensión de la lengua quechua, a la vez vehículo de colonización occidental y huella de la presencia-resistencia cultural indígena. De hecho, el objetivo puede ser múltiple. Se puede tratar de seguir difundiendo el mensaje cristiano, de seguir colonizando las mentes de los indígenas (sin embargo, esta hipótesis tiene que ser matizada dado la reacción de las autoridades, como lo veremos adelante); o, al contrario, se puede tratar de mantener la cultura quechua, cierta reivindicación escondida; por fin, otra hipótesis puede ser una “mezcla” de las dos primeras. En efecto, los autores podían querer difundir los ideales cristianos porque ellos mismos estaban profundamente impregnados de religión cristiana, pero, al mismo tiempo, al ser ligados a sus raíces incaicas podían querer mantenerla viva en la mente de los peruanos. Es el caso de Juan de Espinosa Medrano: clérigo orgulloso de sus orígenes indígenas.

12. César Itier, “Les textes quechuas coloniaux: une source privilégiée pour l’histoire culturelle andine”, en *Histoire et sociétés de l’Amérique latine*, No. 3 (París, mayo 1995): 26-33.

13. Cfr. César Itier, “Lengua general y comunicación escrita: cinco cartas en quechua de Cotahuasi”, *Revista Andina*, No. 17 (1991): 65-107.

Además, es importante ver claro en la utilización de elementos resultantes de culturas diversas. En efecto, hemos visto que estas obras presentaban rasgos indígenas y rasgos españoles y cristianos. Sin embargo, el empleo, por indígenas o mestizos, de referencias a la civilización europea puede no ser la prueba de la integración por las poblaciones nativas en la cultura española. Es posible que algunos elementos que asimilamos en un primer tiempo a la civilización occidental se encuentren en la tradición incaica. Se podría tratar entonces de cierta reivindicación de la cultura prehispánica o de una especie de vuelta a los orígenes. Por ejemplo, en el *Rapto de Proserpina y Sueño de Endimión*, Espinosa Medrano toma el argumento de su obra al libro V de las *Metamorfosis* de Ovidio y al poema mitológico *De raptu Proserpinae* de Claudiano. No obstante, el tema de la muchacha raptada a sus padres por un ser del más allá o un hombre perteneciendo a un grupo extranjero, y que es recuperada por sus padres tras el castigo del ladrón o castigada con su amante, es un tema recurrente de la tradición oral andina.¹⁴

Además, cabe decir que los objetivos de este teatro pueden no ser los mismos según las obras ya que no se trata del mismo autor. La personalidad del autor, su origen (mestizo o indígena) influencia su obra y, de hecho, el objetivo de esta. No se puede generalizar. Por otra parte, es importante notar el impacto que tuvo el teatro sobre la población y sobre las autoridades. En general, el arte dramático tuvo mucho éxito ante el público, todas las clases de la población colonial eran aficionadas al teatro. Sin embargo, a lo largo de la época colonial hubo muchísimas prohibiciones y restricciones en cuanto a la actividad teatral impuestas tanto por las autoridades civiles como religiosas, españolas y coloniales. En 1582, el Concilio limense proscribió la representación de escenas sagradas y 16 años más tarde, en 1598, Felipe II decidió prohibir las representaciones teatrales. Esta prohibición siguió vigente hasta 1660 cuando Felipe III la derogó. En 1630 se prohibieron las comedias y en 1660 los autos del Corpus. La rebelión de Túpac Amaru II en 1780 representó un momento crucial para las artes y la cultura quechuas. En efecto, tras esta rebelión las autoridades prohibieron la producción de comedias y de dramas en quechua que pudieran recordar el pasado indígena. Prohibieron también el uso de algunos instrumentos de musicales incaicos, de la lengua quechua y la

14. Sobre este tema, véase el artículo de César Itier, "Ovide et la christianisation du Pérou", en *Transgressions et stratégies du métissage en Amérique coloniale*, travaux réunis et présentés par Bernard Lavallé (Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, [s. f.]), 165-200.

lectura de las obras del Inca Garcilaso de la Vega. Las autoridades coloniales tuvieron miedo del gusto de la población por los espectáculos teatrales capaces de transmitir mensajes y de despertar una conciencia nacional indígena (conciencia que podía llevar a sublevaciones como la de Túpac Amaru II).

Así, al principio la lengua quechua fue utilizada por los conquistadores como un instrumento de dominación y de destrucción de la idolatría indígena. Las autoridades querían utilizarla solo de manera transitoria, solo tenía que ser una etapa momentánea antes de la castellanización total del imperio. No obstante, el uso del quechua tuvo mucho éxito entre el pueblo y entre la élite y se volvió incluso lengua de cultura. Pensamos que cualquier obra de teatro contesta a una petición implícita de la sociedad, entonces opinamos que estas obras de teatro escritas en quechua son el reflejo de los deseos, de las mentalidades y de la vida de la sociedad colonial peruana, mezcla de lo indígena y de lo cristiano. ❖

Fecha de recepción: 20 de diciembre de 2013

Fecha de aceptación: 30 de enero de 2014

Bibliografía

- Chocano Mena, Magdalena. *La América colonial (1492-1763): cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, 2000.
- Tier, César. “Lengua general y comunicación escrita: cinco cartas en quechua de Cotahuasi”. *Revista Andina*, No. 17 (1991), 65-107.
- . “Les textes quechuas coloniaux: une source privilégiée pour l’histoire culturelle andine”. En *Histoire et sociétés de l’Amérique Latine*, No. 3 (París, mayo 1995).
- . *Parlons quechua. La langue du Cuzco*. París: L’Harmattan, 1997.
- Lohman Villena, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Escuela de Estudios Hispano-americanos de la Universidad de Sevilla, 1945.
- Oleszkiewicz, Malgorzata. *Teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX*. Varsovia: CESLA / Instituto Austriaco para la América Latina-LAI, 1995.
- Ripoll, Carlos, Andrés Valdespino. *Teatro hispanoamericano: antología crítica*, 2 vol. New York: Anaya Book, 1972-1973.
- . *Transgressions et stratégies du métissage en Amérique coloniale, travaux réunis et présentés par Bernard Lavallé*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle [s. f.].
- Vega, Garcilaso de la (el Inca). *Comentarios reales*, t. I. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.
- Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- Zalazar Zagazeta, Carlos Miguel. “El teatro ‘evangelizador’ y urbano en los Andes: encuentros y desencuentros”. *Criticón*, No. 87-89 (2003), 775-86.

DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

ENTREVISTA

Alfredo Pareja Diezcanseco: apuntes de su itinerario

JULIO ORTEGA

Brown University, USA

RESUMEN

En esta entrevista, resultado de un encuentro que posiblemente se dio en “el otoño de 1984”, el crítico y ensayista peruano Julio Ortega desarrolla un diálogo amplio, ameno e intenso con el novelista, ensayista e historiador Alfredo Pareja Diezcanseco (Guayaquil, 1908-Quito, 1993), figura destacada de la generación vanguardista conocida como el Grupo de Guayaquil, o Generación del 30, al decir de Benjamín Carrión. Ortega nos ofrece un recorrido por la vida y obra de Pareja Diezcanseco a través de preguntas que tienen que ver con sus inicios como escritor, el papel de los intelectuales en la encrucijada de la década del 30, la política, el proyecto nacional y latinoamericano, los viajes que por razones políticas en ciertas ocasiones y en otras por motivos de sobrevivencia, llevaron al gran novelista ecuatoriano a residir en países como Chile, México, Buenos Aires y Costa Rica; países en los que supo cultivar amistades y desarrollar su actividad como narrador y catedrático. Sin duda, se trata de un diálogo que recupera para la memoria histórica de Ecuador y América Latina la voz, la palabra de uno de los protagonistas de la literatura continental cuya obra está inserta en la rica tradición del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: conversaciones literarias, Alfredo Pareja Diezcanseco, literatura ecuatoriana, Generación del 30, novela ecuatoriana, escritores ecuatorianos, política, literatura latinoamericana, exilio.

SUMMARY

In this interview, the result of a meeting that possibly occurred in “the fall of 1984”, Peruvian critic and essayist Julio Ortega develops a comprehensive, entertaining and intense dialogue with novelist, essayist and historian Alfredo Pareja Diezcanseco (Guayaquil, 1908 Quito, 1993), a leading figure of the avant-garde generation known as the Group of Guayaquil, or Generation of the 1930s, in the words of Benjamin Carrión. Ortega offers a journey through

the life and work of Pareja Diezcanseco through questions that have to do with his beginnings as a writer, the role of intellectuals in the crossroads of the 30s, politics, the national and Latin American project, his travels at certain times for political reasons and on others for reasons of survival, which led the great Ecuadorian novelist to reside in countries like Chile, México, Argentina and Costa Rica; countries where he learned to cultivate friendships and develop his profession as a storyteller and lecturer. Undoubtedly, this is a dialogue that recuperates, for the historical memory of Ecuador and Latin America, the voice and the word of one of the protagonists of continental literature whose work is inserted in the rich tradition of the twentieth century.

KEYWORDS: conversations, Alfredo Pareja Diezcanseco, literature, Ecuador, politics, Latin America, exile.

CREO QUE FUE el otoño de 1984 cuando grabé esta conversación con Alfredo Pareja Diezcanseco en la Universidad de Texas, en Austin, donde yo era profesor de Literatura Hispanoamericana y él profesor visitante de Estudios Latinoamericanos. La recuperé ahora para dar testimonio de la calidad latinoamericanista de esta figura gentil de las letras ecuatorianas, cuya experiencia internacional excedió la penuria de las dictaduras y el exilio. En su libro de viajes por Sudamérica, *The Patagonian Express*, Paul Theroux cuenta que se encuentra con Pareja en Ecuador y anota que se asemeja a un digno coronel del sur de los Estados Unidos. A mí me pareció dotado del don de la conversación, con una memoria prodigiosa y educada. Pareja Diezcanseco fue uno de los primeros escritores nuestros capaz de ejercer una ciudadanía no solo regional sino también continental. Aunque algunas palabras y frases de la conversación son inaudibles, creo que este documento ayuda a valorar una vida y una obra que son hechura del tiempo latinoamericano que le tocó entender desde la actualidad de las sumas del relato.

Julio Ortega: Una de las sorpresas agradables de encontrarlo aquí visitando la universidad es comprobar que a lo largo de estos años de experiencia literaria, académica, diplomática y política usted ha logrado mantener y preservar viva una actitud política claramente liberal. Esto me sorprende francamente porque en el Perú uno está acostumbrado a encontrar que los escritores, y no necesariamente de edad, luego de unos períodos liberales pasan con entusiasmo a largos períodos conservadores, y esta es quizá una pauta recurrente en nuestros países. Entonces, la primera cuestión que corresponde es sobre cómo ha logrado mantenerse políticamente decente.

Alfredo Pareja Diezcanseco: La verdad es que es muy frecuente lo que usted dice en mi país también; decimos que empiezan con fuego y acaban

como bomberos. Bueno, yo no, todo lo contrario; no le diré que me he ido extremando, porque eso no es digno de la inteligencia, pero que sí con el tiempo, la edad, la experiencia, he ido viendo más de cerca las injusticias del mundo en nuestras sociedades.

JO: Mirando un poco a los comienzos, ¿cómo fue el inicio de su experiencia ecuatoriana desde el punto de vista político? ¿Había en la universidad una conciencia que correspondiera a la que se desarrollaba en otros países?

APD: Había en la universidad un movimiento estudiantil que se llamó Democracia Independiente con bastantes comunistas, otros que no éramos ni fuimos nunca comunistas, y que era un grupo muy rebelde que lo jefaturaba Pedro Saad, que luego llegó a ser secretario general del Partido Comunista. Estoy hablando de los años 25, 26. De allí salió un poco de rebeldía, aunque originalmente eso se produjo en nuestro país por un acontecimiento que ocurrió el 15 de noviembre de 1922, una huelga de trabajadores muy bien organizada que fue diezmada en una forma brutal. Los rodearon en una ciudad que entonces no tendría más de 50.000 habitantes, y el saldo de muertos fue de unos 1.500, y a los que asesinaron los tiraron al río Guayas. Ese es el tema de la novela de Joaquín Gallegos Lara, que también toco en alguna novela mía, pero Joaquín le dedica una novela entera, *Las cruces sobre el agua*. Eso nos impresionó en una forma dramática y nos obligó a ver de cerca la realidad que estaba escondida. La visión del país era bucólica, nuestra literatura lo elogiaba de la mano de Chateaubriand, pero nos dimos cuenta que era absurdo. Y entonces salió este libro inicial *Los que se van*, libro de cuentos con muy malas palabras, pero Benjamín Carrión que era un espíritu muy agudo y muy observador habló bien del libro y estimuló el movimiento.

JO: Es curioso esto de la violencia como bautizo de experiencia política, porque es un tema que está en la literatura latinoamericana, e incluso en *Cien años de soledad*. Hace poco estaba leyendo las memorias de Canetti y también él cuenta que en su juventud en Viena hubo una masacre que se convirtió en la fuente de su literatura, de su reflexión crítica y literaria.

APD: Claro, hay un libro, el de Dorfman, que trata sobre la violencia en la novela, aunque me parece que Dorfman dice muchas veces violencia y pocas veces rebeldía, y que quizá más el fenómeno es de rebeldía, pero está muy bien tratado.

JO: ¿Usted empezó a escribir ya dentro del grupo de Guayaquil o el grupo fue posterior?

APD: Yo empecé a escribir antes, empecé a escribir versos, lo que hacemos todos los escritores cuando no somos poetas pero nos creemos poetas en determinado momento. Escribí muchos versos, y también publicaba revistas. Me acuerdo de una que se llamaba *Voluntad*, con Demetrio Aguilera Malta, en Guayaquil, yo soy guayaquileño y de pronto se me ocurrió hacer una novela, en clave, por razones políticas, que se llamó *La casa de los locos*, tomándole el pelo a unos grandes señores de Guayaquil, y eso fue antes del grupo de Guayaquil. El grupo se inicia en 1930 y se disgrega en 31-32.

JO: ¿Sus primeras novelas tenían ya una preocupación social?

APD: No diría social, era más política en ese instante.

JO: Corresponde a la rebeldía política de esos años críticos.

APD: Exacto, y además a la influencia de *Amauta* y, después, de Mariátegui, que fue muy activa en el Ecuador.

JO: ¿Cómo era el clima intelectual en el Ecuador en esa época? ¿Era un ambiente nacional o ya latinoamericano?

APD: Era un clima guayaquileño, en primer lugar, porque no hubo en ninguna otra ni fuera del país, si no estoy desmemoriado, ese tipo de novela cruda, realista, violenta que coincide con la de Brasil. Pero no digo yo que influyó, ni que fue originariamente primero el grupo de Guayaquil, pero sí hubo una coincidencia latinoamericana como en Chile con Mariano Latorre.

JO: Se ha hablado mucho de que hay una novela de la tierra, en la cual se ubica a Jorge Icaza, pero usted empezó a escribir en un período más bien urbano, ¿verdad?

APD: Corresponde a un período urbano cronológicamente, aunque el libro del maestro Jorge Icaza, el famoso *Huasipungo*, es posterior. Pero él sigue la problemática indígena, y en la Costa no teníamos esos problemas.

JO: ¿Quiénes conformaron el grupo Guayaquil?

APD: Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil y Joaquín Gallegos. A mi regreso del viaje a Estados Unidos me incorporé junto con José de la Cuadra, y ya éramos los cinco. Se cultivó entre nosotros una amistad más personal que literaria, lo cual fue muy útil para nuestra creación.

JO: ¿Ustedes tenían vínculos con Amauta entonces?

APD: Sí, con el grupo Amauta y con José María Arguedas. Él nos visitó una vez cuando publicó *Ywar Fiesta*. Tengo una fotografía almorzando con él en un restaurante, la encontré hace poco cuando iba a hacer un trabajo sobre él.

JO: ¿Cómo sería el balance que haría usted del grupo como conjunto dentro de la literatura y la cultura ecuatoriana?

APD: Me parece que entre los años 30 y 40, con excepción de José de la Cuadra, éramos escritores que íbamos aprendiendo a escribir mientras publicábamos, porque nos sentíamos con una especie de misión, sin saber que era misión y que simplemente era el amor hacia la labor. Ya de los 40 a los 50 la calidad formal va mejorando entre los que quedamos, porque desgraciadamente Pepe de la Cuadra murió a los 37 años, ya siendo un escritor maestro, luego murió también Joaquín Gallegos Lara; y quedamos solo tres. Luego Enrique Gil, que era un escritor nato, se dedicó a la política, dejó de escribir por mucho tiempo, y después de muchos años publicó un libro de cuentos. Quedamos Demetrio y yo.

JO: Ustedes escribieron buena parte del tiempo en el exilio.

APD: Algunas veces, según las circunstancias políticas, porque hubo una época en que por el hecho de decir que se estaba haciendo versos uno ya era peligroso; en 1935-1936 un dictador nuestro desterró a todos y nos metió a la cárcel. Carrión salió para el norte y no quedó un solo intelectual en el Ecuador. Todos eran acusados de una conspiración con bandera soviética. Yo fui al Brasil, muchos fueron a las islas Galápagos que era entonces una colonia alemana.

JO: En la experiencia política del grupo me imagino que una de las dictaduras más largas sería la de Velasco Ibarra, el recurrente.

APD: Velasco Ibarra no nos desterró; cuanto más, mandaría dar palo. Tenía procedimientos muy expeditivos.

JO: Tenía la reputación de ser un personaje muy astuto.

APD: Sumamente. Enorme habilidad y una gran asimilación a la cultura, con una habilidad igual que la política; cuando lanzaba un discurso, la gente que no conocía el tema de que estaba hablando decía “es un sabio”, y quedó con la reputación de sabio.

JO: ¿Lo conoció personalmente?

APD: Claro; no fui objeto de su afecto, pero en una campaña presidencial luego de que nuestro candidato perdió, 30 días después de posesionarse nos invitó a cenar. Fui con miedo, pero era para pedirme que el periódico del que era gerente le diera el apoyo editorial para una reforma de la ley que quería hacer contra alguien que era alcalde de Guayaquil y estaba haciendo barbaridades.

JO: ¿Cómo era Demetrio Aguilera?

APD: Era un escritor jovial, bondadoso, encantador; éramos como hermanos. Estaba muy mal de salud, en los últimos tres años estuvo muy mal.

JO: Vivió muchos años en México, ¿no intentó volver al Ecuador?

APD: No; la segunda mujer fue una mexicana; tenía su casa allá. La última vez que lo vi, gracias a esta cosa de ser ministro de Relaciones Exteriores, lo nombré inmediatamente embajador en México.

JO: Aguilera estuvo en España cuando la guerra civil, para el Congreso de intelectuales antifascistas en Valencia. ¿Recuerda usted los efectos de la guerra civil?

APD: Demetrio tiene un reportaje que se llama “Reportaje de una retaguardia heroica”. Pedro Jorge fue otro escritor ecuatoriano que se dedicó luego al grupo de Guayaquil, más joven que nosotros; sacamos un periódico que se llamaba *España Leal*. Siempre iba a Chile o a Perú, según, si estaba la situación en Perú intolerable por razones políticas, seguía a Chile, donde iba la ruta de todos los exiliados.

JO: Entre los muchos libros de Demetrio, ¿cuáles son los que usted prefiere?

APD: Me gusta mucho el primero, libro que tuvo éxito, de una gran poesía, fue una exploración lírica a pesar de ser un libro juvenil. Me gusta después, muchísimo, *La isla virgen*, que es una continuación de ese mismo mito de realidad tan bien manejada.

JO: A él le interesaba también la dimensión mágica y fantástica, como en su novela *Siete lunas y siete serpientes*.

APD: Después publicó otra, *El secuestro del general*. A mí me gusta más *La isla Virgen* que las *Siete lunas*, es cuestión de gusto personal.

JO: Quizá podemos hablar de su libro *La hoguera bárbara* del 44. ¿Quién es este capitán de la revolución ecuatoriana que la protagoniza?

APD: Alfaro, que fue un hombre extraordinario. Le voy a contar a usted esa historia. Mi padre fue un conservador moderado de un sector que se llamaba el progresismo y fue agregado militar a la delegación en Lima, donde conoció a mi madre, hija del general Diez Canseco, se casó con ella y regresó al Ecuador; pero él era muy amigo de Antonio Flores y tomó parte una vez en una campaña contra el dictador Veintimilla, en que las fuerzas progresistas y conservadoras se unieron; y Alfaro lo ascendió de grado, a capitán, pero no siguió con Alfaro, sino que Alfaro lo desterró. Mi padre murió cuando yo era muy niño, y me dio mucha inquietud conocer este hecho; y comencé con la rabia de que Alfaro había causado tanto daño a mi familia, vivimos en una

extrema pobreza; pero ocurrió que hice una amistad personal muy íntima con un nieto del general Alfaro, y empecé a conocer las cosas de Alfaro en la casa de él, con la madre de él, que era una señora admirable, doña Esmeralda, y comencé a mirar la figura de este hombre que para mí era muy extraña, y quise escribir un día su vida y me dieron ellos todo el material; por años tuve en los cajones en mi casa esos cuadernos, y me enamoré de la figura de Alfaro. No le perdía yo respeto a mi padre, mi padre estaba en una edad anterior; pero realmente Alfaro fue un hombre increíblemente inteligente, y este es el origen de *La hoguera bárbara*.

JO: *Baldomera* ya es una novela de ambiente popular.

APD: Bueno, *Baldormera* creo que es una novela bien hecha dentro del modo tradicional de la novela; recoge una cuestión popular de Guayaquil, ya que esta negra Baldomera existió; fue una enorme mujer muy valiente y borracha que vendía frituras y comidas en un sitio de Guayaquil, un barrio apartado, y a quien apodaban “la jeta frita”, cosas del humor guayaquileño; y esta mujer peleó el 15 de noviembre en las calles.

JO: En *Los ríos profundos*, de José María Arguedas, también una mujer es el eje de la rebelión, doña Felipa.

APD: Baldomera era de las que peleaba con la policía a puñetazos.

JO: Son figuras que representan quizá el estrato social de los intermediarios, de los comerciantes, de mayor movilidad social. Ahora, a usted le interesaban inicialmente esos ambientes populares que reaparecen en otras novelas.

APD: Pero después me interesó mucho la clase media, me pareció que se estaba organizando la clase media y que eso podía explicarse en términos del ingreso de mi país a la vida moderna del siglo XX.

JO: Había un proceso de urbanización acelerado en Guayaquil, por el comercio.

APD: Por el comercio y la exportación. Una clase media urbana que poco a poco iba creando un aparato burgués, empresarial y luego financiero y por eso se acomodan ahí las ideas liberales.

JO: *Hombres sin tiempo*, su siguiente novela, relata bien la experiencia de la cárcel.

APD: Sí, es una novela que tuvo mucho éxito, me parece que es una buena novela. Está escrita en primera persona; son las memorias de un preso, pero no político, está preso por un crimen. Es un hombre sin tiempo. En un encierro no hay tiempo, hay una serie de lucubraciones; es un poco más

existencialista, ya salía yo del realismo. En primer lugar, quisiera aclarar esto, la gente sigue hablando de esta época del realismo social ecuatoriano, y eso es absurdo, no es realismo socialista, porque confunden realismo social con realismo socialista, nunca hubo ese realismo socialista en el Ecuador.

JO: Es un intento más bien de testimoniar la realidad.

APD: Exacto, casi es antropológico, sociológico, remplazaba la falta de investigación en ese campo.

JO: Un poco como *Ciro Alegría*.

APD: Pero *Ciro Alegría* lo hizo ya con más maestría, lo hizo con mejores instrumentos de expresión, sobre todo en *La serpiente de oro*.

JO: Ahora, en *Las tres ratas* usted vuelve a los ambientes populares de Guayaquil.

APD: Popular sí pero dentro de la clase media; su símbolo es la degradación de la familia liberal. Ese es un libro que escribí en tres meses, escribía muy rápidamente, creía que la literatura era inspiración, y eso no es verdad, es una gran mentira. Pero es que hubo un concurso y mis amigos me incitaron a escribir; escribí entonces *Las tres ratas* y saqué el segundo premio, y después se puso en cine, tuvo un éxito enorme en Argentina con tres grandes artistas de la época. Refleja los problemas sociales del momento a través de tres mujeres.

JO: Parece que con *Las tres ratas* concluye un ciclo, el testimonial, el social, y después empieza el ciclo de “Los nuevos años”. ¿Por qué los nuevos años?

APD: Porque son los años que desde 1925 conforman el nuevo espíritu de mi país. En 1925, como una consecuencia de la tragedia de 1922, surgió una transformación que quisieron hacer los jóvenes militares, y algunos fascistas y otros comunistas. Echaron del poder al liberalismo y quisieron organizar el país moderno. La administración fue muy mala pero los resultados fueron interesantes, porque se creó el Banco Central, el Instituto de Previsión, empezó una reorganización típica del siglo XX. Entonces se me ocurrió el ciclo de “Los nuevos años”. Tenía el ejemplo de la novela-río francesa y comencé a hacerlo así.

JO: Era como hacer la historia de una clase social.

APD: Exacto; continuaron los personajes durante los tres primeros volúmenes, el primero es una novela típicamente tradicional, con dos o tres escapadas hacia lo experimental, algo un poco estrambótico que me lo critica-

ron por no ser novelístico; los otros volúmenes se van emancipando un poco de la forma tradicional.

JO: Los tres son *La presencia*, *El aire* y *Los recuerdos y los poderes omnímodos*.

APD: Y luego ya dejé de escribir un tiempo largo, me dediqué a las ciencias políticas y al finalizar eso volví a la literatura con *La Manticora*.

JO: Mucha gente dice que esa es una de las mejores novelas tuyas. Aquí cambia totalmente el escenario, también es una novela política, claro.

APD: Es una novela política pero es una novela esquemática, no hay personajes. Son tipos simbólicos todos, se me ocurrió hacer allí y después traté de mejorar aun esa técnica nueva... No había ni leído la técnica y después me lancé con un libro mucho más complicado porque tiene división de capítulos, tiene narrador narrado, uso del narrador por los personajes, algunos de ellos siguen viviendo en *La Manticora*.

JO: ¿Qué intentó usted con *La Manticora*?

APD: Con *La Manticora* intenté llegar al final de nuestra actual sociedad, pero no ya la ecuatoriana como en los tres primeros tomos, sino la cultura americana y ya con la invasión de los fenómenos universales. Sobre todo, la vida de consumo. *La Manticora* es eso, es el animal de Occidente, es una bestia que da saltos prodigiosos, es el loro de Flaubert. Incluso digo que Borges se equivocó porque lo usó como masculino y es femenino. Es una devoradora. Y es toda la perversión que viene transformando nuestra ciudad urbana en una élite de consumo.

JO: ¿Usted pensó en algún momento que había la posibilidad de un proyecto nacional y un proyecto latinoamericano relativamente autónomo que pasaba por la modernización, frente a la homogenización general del mundo moderno?

APD: Eso de una sola América Latina es una fábula que nos han contado. Tiene una característica, que se han hecho los proyectos liberales o conservadores con un capital, con un centro. La capital de Buenos Aires fue la ubicación de lo que ocurrió allí por mucho tiempo. Toda la Argentina siguió a Buenos Aires como todo el Perú ha servido a Lima, como toda Venezuela ha servido a Caracas; pero el Ecuador no ha sufrido eso por nuestra dispersión geográfica. Mientras que el puerto principal de Perú es Lima y Buenos Aires es un puerto y Montevideo es un puerto, Colombia tiene dos realidades, el Caribe, y la otra, Bogotá. El Ecuador tiene Guayaquil y Quito. La montaña nuestra, unos 300 kilómetros en línea, es tan abrupta que la gente de Guaya-

quil no iba nunca a Quito, iba al Perú, a Piura, de modo que en una estructura nacional muy débil el proyecto nacional fracasaba. Las clases dirigentes de Guayaquil tenían, han tenido hasta ahora, aunque hoy van mejorando las relaciones, tuvieron siempre intereses opuestos a los de la gente de Quito que eran latifundistas y los partidarios de las convenciones; no digo que no ha habido liberales en las haciendas pero predomina el mantenimiento del *statu quo*; en cambio en la Costa no convenía ese mantenimiento, el régimen del asalariado, a la burguesía de exportación.

JO: Pero Quito es además el espacio del Estado.

APD: Habiendo sido la ciudad principal de la Audiencia de Quito, y Guayaquil una población muy insignificante al lado de la de Quito, en menos de 30 o 40 años Quito queda sepultada en el olvido, porque se abre Guayaquil al Ecuador, al comercio, al intercambio, etc. En los 30 comienza Quito a recuperarse, porque ya se puede viajar, la comunicación se ha transformado también, pero mientras tanto es una cosa muy aislada, son dos regiones adversas y el regionalismo es muy profundo. Fíjese en el tema regionalista tratado también por Arguedas, dentro de una mentalidad así indígena, pero sin embargo está la oposición Cusco-Lima. La nuestra es una cosa peor porque no sé si los empresarios de Lima o la oligarquía limeña alguna vez se pusieron de acuerdo con la Sierra; creo que la adoptó.

JO: La dominó. En Lima se da una paradoja: es una ciudad de tradición conservadora que incorpora la modernización a sus propios esquemas, entonces la modernización refuerza la estratificación. ¿Es Quito una ciudad más democrática?

APD: Quito no lo era, pero ahora ya lo es: por el petróleo. Fíjese la cantidad de títulos de Castilla en el Perú; es enorme comparada con la de Quito, donde hay dos o tres gatos que habían comprado el título de marqués o de conde por ahí. Era una audiencia que primero estuvo con el Virreinato de Lima y luego con el de Bogotá.

JO: Una figura ecuatoriana muy conocida y apreciada en el Perú es, obviamente, Benjamín Carrión. ¿Cómo era?

APD: Él fue un estímulo en todo. El defecto de Benjamín Carrión es que era demasiado bondadoso; me elogió mucho en ese libro que tiene, *El nuevo relato ecuatoriano*, donde me elogia en una forma casi insensata. Me acuerdo que una vez que fui a Quito me dieron una comida, y al agradecerle el homenaje a Benjamín le dije: “Yo no le perdono a usted que me haya elogiado tanto, Benjamín, porque me hizo creer que yo era un gran escritor y después

resulta que me di cuenta que no, y ahora me cuesta mucho trabajo”. Él se sentía como una especie de padre: venía un muchacho, deme un prólogo, ahí está el prólogo; era muy dadivoso; y muy positivo, porque fomentó a muchos. Algunos no salían pero otros sí salieron.

JO: Usted ha mencionado su vinculación familiar peruana. Naturalmente, usted tuvo que tratar de cerca a José Diez Canseco. ¿Cómo lo recuerda?

APD: Es mi primo; lo traté varias veces, recuerdo que una vez pasó por Guayaquil yendo a París. Una hermana de mi madre se casó con un primo hermano de mi padre, pero no tuvieron hijos y vivían en París, él era un hombre rico, hijo de una señora venezolana millonaria. Total, que él era el hijo engreído de Irene, la hermana de mi mamá, lo llevaron a París y entró a mi casa a ver a mi mujer, me había casado y mi mujer estaba con escarlatina...

JO: Hay en Perú un intento de revaloración de su figura literaria. Claro que la importancia de su obra es indudable al comienzo de lo que se llama después la novela urbana. ¿Cómo es la imagen que le queda de él?

APD: Muy agradable, con mucho cariño, era un tarambana tremendo y un buen periodista, además de ser un buen escritor, sumamente inteligente. Estaba muy enfermo del corazón, murió a los 42 de un ataque al corazón.

JO: Evidentemente, tenía talento narrativo, pero no sé si los trabajos del periodismo le dejaron todo el tiempo para trabajar más en su obra, o si consideraba su obra de un modo casual.

APD: Había en él un escritor, un narrador de primera clase, pero se quedó en el periodismo, trabajando en la prensa. Luego, la bohemia. Y él era muy irónico, muy humorista, tomaba la vida muy en broma.

JO: Usted ha vivido en varios países de América Latina, empezando por Chile a partir del primer exilio. ¿Cómo fue la experiencia en ese exilio y su vida literaria allí?

APD: La experiencia del exilio en Chile fue para mí admirable. Yo había hecho ya antes un viaje, pero fue un viaje en una balandra con motor, no había plata para viajar en barco; y otro viaje que hice a los Estados Unidos, donde me fue muy mal, en los años 29 y 30, tuve que hacer oficios muy duros en Nueva York, de mozo de restaurante hasta animador de santos, fue una aventura. Pero del viaje a Chile tengo recuerdos magníficos. Llegué a una pensión muy barata porque era lo único que podía pagar, y allí fue a visitarme el viejo Óscar que era senador, después hice muy buena amistad con Mariano Latorre y luego estaba, en Ercilla, Luis Alberto Sánchez, amigo mío desde an-

tes, porque él había vivido en exilio en Ecuador, y mucha gente. Luis Alberto me hizo dar un trabajo en Ercilla, de gerente de la sucursal en Antofagasta, era una librería que tenía que abrir allí con un sueldo mínimo y con una comisión sobre las ventas. Me mudé a Antofagasta donde llegó mi mujer con mi hijita que tenía apenas un año. Viajé a Bolivia y contraté una edición con Alcides Arguedas de *Pueblo enfermo* para Ercilla.

JO: Es una de las grandes editoriales nuestras, ciertamente.

APD: Muy buena. Ellos me publicaron *Baldomera* en la primera edición.

JO: A Ciro Alegría lo conocería también en Chile.

APD: A él lo conocí en Chile, pasó una vez por Ecuador, y después se fue a vivir a Nueva York, donde se quedó. Manuel Seoane fue otro que conocí en Chile, lo vi hasta poco antes de morir, nos encontramos en San José de Costa Rica, yo estaba de profesor en un instituto y Manolo fue a dar un cursillo breve; de allí se fue a Washington donde se hizo un chequeo, y le encontraron algo que no sabía que tenía; le vino un ataque cardiaco y murió. En Chile había también muchos venezolanos exiliados por el general López Contreras que les pasaba una pensión en dólares para que pudieran vivir. Solamente en Venezuela puede pasar eso y nosotros teníamos unas envidias espantosas.

JO: Luego fue usted a vivir a México. ¿Cómo fue esa experiencia?

APD: Yo me fui a vivir a México no como exiliado pero allí me sorprendió un cambio de régimen, y me nombraron encargado de negocios, ya había sido encargado antes pero en México me quedé cuatro años, hasta 1944. En un viaje a los Estados Unidos, Larry, uno de los antecesores diplomáticos de la ULRRA, una organización creada por el presidente Roosevelt para socorrer al mundo devastado por la guerra, me propuso que regresara con un nombramiento en la ULRRA. Me designaron jefe de misión con rango de embajador, regresé a México hasta el año 45 en que me trasladaron a Buenos Aires.

JO: Entonces en México usted hizo un trabajo diplomático más bien.

APD: Hice muy buenos amigos además. Recuerdo a Martín Luis Guzmán, y a don Alfonso Reyes que me llevó al Colegio de México, donde dicté clases y conferencias. Hice una vida muy útil en México, para mí fue una experiencia personal estupenda. En los años mexicanos escribí *La hoguera bárbara* y allí publiqué la primera edición. Torres Bodet era ministro de Educación y él fue quien me encargó que hiciera una breve historia del Ecuador para la Biblioteca Popular que tenía la Secretaría de Educación, y la hice y esa fue mi iniciación como historiador.

JO: En esa época había ideas sobre América Latina en México que eran un tanto particulares.

APD: No eran muy agradables, en esa época México no se preocupaba de América Latina. Los años posteriores a la revolución, México tenía una preocupación regionalista. Yo había ya viajado mucho por América Latina porque mi trabajo me hacía viajar mucho. Conocer a Anastasio Somoza, a Tiburcio Andino. Fui ayudante en un viaje de Ricardo Alfaro, un internacionalista que era también uno de los mensajeros diplomáticos de la ULRRA. Me retiré de la organización en 1948. Me ofrecieron un cargo en la FAO, pero yo no quise. Había estado mucho tiempo fuera del país y de ahí me quedé hasta que salí otra vez al exterior, por unos años, a Europa, luego estuve en Gainesville y regresé a Ecuador en el 67. Desde el 67 soy ciudadano estable, con alguno que otro viaje.

JO: ¿Cómo fue el período de Buenos Aires?

APD: El período de Buenos Aires fue interesante, hice muy buenos amigos allí que me permitían darme cuenta de lo que estaba ocurriendo. Conocí a Victoria Ocampo y a María Rosa Oliver, quien terminó siendo militante del Partido Comunista, era una mujer muy distinguida, parálitica de ambas piernas. Por cierto que con Victoria fui testigo de un incidente: le negaron la visa de ingreso a los Estados Unidos.

JO: Vamos a Costa Rica, la famosa isla democrática. Conocería al director del *Repertorio Americano*, García Monge.

APD: No, no lo conocí. Conocí mucho a Figueres, al actual presidente, y a Luis Alberto Monge porque estaba funcionando allí un instituto internacional de educación política, y yo fui profesor.

JO: El peruano Carlos Delgado también estuvo ahí.

APD: Sí, estuvo también Armando Villanueva. Yo llegué a ser vicerrector, y el director era el padre Benjamín Núñez.

JO: Ese instituto reflejaba un pensamiento político muy concreto.

APD: Socialdemócrata. Ahí estuvo también Carlos Andrés Pérez. Volví a México unos tres o cuatro meses después de la muerte de Rómulo Gallegos. Margarita Mel... era una ilustre parlamentaria española exiliada, muy despierta, crítica de arte, la que lanzó a Rufino Tamayo, y me invitó a almorzar con Rómulo Gallegos; comenzamos a conversar durante el almuerzo y me dijo: “Dígame, Pareja, ¿cómo están los exiliados venezolanos?”. “Don Rómulo, están bien, todos tienen trabajo, además ahí está, como usted sabe, el embajador Fernando Paz Castillo y él los ayuda mucho”. Y entonces se le transforma

el rostro, se queda mirándome, y me dice: “Tres amigos tuve en mi vida, tres amigos del alma, mi mujer... (*inandible*) y Fernando Paz Castillo. Y yo no publiqué nunca un libro mío si los tres no me daban su visto bueno, y hasta me han corregido mis cosas. Ahora, que se muera pronto Fernando, para que no se siga acanallando siguiendo a la dictadura”. Yo creo que no se acanalló, porque Paz Castillo era un diplomático de carrera, era buen poeta, y ayudaba a todos los exiliados; lo que pasa es que el hombre era muy emocional, este Gallegos.

JO: Esto es interesante porque nos lleva a un tema general que son estas relaciones de los escritores y la política, lo que es parte de nuestra historia intelectual. ¿Qué escritores ha encontrado usted que fueran realmente buenos escritores y buenos políticos?

APD: Creo que no he encontrado ninguno. El buen escritor generalmente es mal político. Cuando los obreros desconfían de los intelectuales, me parece absurdo porque necesitan de los intelectuales. Salvo que el escritor se convierta en un ejecutivo y deje de ser un consejero, en lo que puede ser magnífico. Pero en la política el escritor hace mucha fantasía, se imagina cosas que son una suprarrealidad pero que no es lo cotidiano. La política es una cosa muy dura que obliga a muchos sacrificios, de orden ético incluso, que desde el punto de vista político no son perjudiciales a la moral, y un pobre artista es mentiroso para crear cosas de ficción, pero no para engañar.

JO: Son tremendas esas contradicciones. Sin embargo, es casi una necesidad nuestra, la necesidad de participar.

APD: Eso es inherente, como se dice ahora, a los países en desarrollo.

JO: Y la figura latinoamericana arquetípica del dictador, ¿no le ha tentado a usted?

APD: He conocido varios. *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos me parece una obra magnífica, creo que es lo mejor que se ha hecho. Yo lo considero el libro mejor de los últimos sobre la dictadura. Me parece magistral.

JO: Otero Silva, ¿qué le parece como novelista?

APD: A mí me gusta muchísimo. Acaba de publicar *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*, muy buen libro.

JO: Todo esto parece haber comenzado con *Tirano Banderas*, ¿verdad?

APD: *El señor Presidente* y *Tirano Banderas* no son primos hermanos sino sobrino carnal el uno del otro. Sin *Tirano Banderas* no se explica *El señor Presidente*, se parecen mucho, es una influencia directa de don Ramón. El género barroco que decimos nosotros es el esperpéntico de Valle Inclán.

JO: Don Alfredo, en esta entrevista peruana, resulta casi inevitable hablar de las fronteras, pero sin duda podemos decir aquí algo positivo. Es curioso que no haya habido un diálogo, y sea más bien una especie de tabú la situación entre Ecuador y Perú, que es potencialmente peligrosa para la paz.

APD: Es peligrosa. Le voy a contar algo que responde a su pregunta de una manera indirecta. Era ministro de Relaciones Exteriores del Perú García Bedoya, hombre extraordinario, y yo era ministro de Relaciones Exteriores de mi país. Quise reanudar el diálogo para arreglar los 78 kilómetros que faltan de delineación fronteriza y decidí ir a Lima. García Bedoya aceptó la entrevista a través de nuestro embajador. Le hice preguntar con cuántos asesores y contestó que con cinco; entonces me llevé a cinco y tuvimos un encuentro magnífico. En esos días había habido un choque de palabras entre nuestro embajador en Washington y el embajador de ustedes, bastante duro, excesivo. Uno de mis asesores empezó el diálogo, y la discusión se iba encrespando mucho, hasta que en un momento dado yo intervine. Le dije, quisiera llevarte a otro terreno; hablemos de una cosa que se me acaba de ocurrir: entre tu país y el mío hubo una guerra, y tu país ganó la guerra. Me dijo, no, de eso no quiero hablar. Le dije no, de eso no hay que hablar, escúchame: nosotros perdimos la guerra, entonces yo creo que el que gana la guerra tiene la obligación de ser un poco generoso y el otro tiene derecho de solicitar una reunión que salve su cara y que pueda tener lo que está ambicionando que no es nada más que una salida al Amazonas. Así empezaron nuestros nuevos diálogos sobre este problema. Yo tenía muchas esperanzas de llegar al entendimiento que habíamos planeado con el presidente Roldós.

JO: ¿Cómo ve usted, con los años de experiencia internacionalista, la situación internacional hoy desde el punto de vista latinoamericano?

APD: Mala, y oscura por todos los lados.

JO: Hace una década parecía que habíamos ganado por lo menos el espacio institucional para reclamar nuestros derechos, pero últimamente la polarización Este-Oeste parece tan grave que, incluso, el sistema internacional mismo parece limitado para nuestras demandas.

APD: A esa oposición Este-Oeste es a la que justamente se refirió nuestro presidente en las Naciones Unidas. Nosotros no tenemos nada que ver con la oposición Este-Oeste; lo que interesa es la oposición Norte-Sur. Eso lo dijo el presidente Hurtado con apoyo de los otros países. Él hizo una proposición para un proyecto de refinanciamiento común y reestructuración económica general, porque esta gente está devorando al mundo y especialmente a los paí-

ses pobres; y eso fue aprobado por los gobiernos, primero del Pacto Andino, y gobiernos como el Brasil, antes de que Hurtado viniera a Nueva York. No sé qué es lo que pueda ocurrir, pero continúa tan grave la situación en Nicaragua, Honduras, Salvador, y también en Colombia, Ecuador y Perú.

JO: Es como si la situación de crisis económica total, incluso de crisis del mismo destino nacional, no tuviera alternativas institucionales políticas autónomas; como si se hubiera agotado también la misma capacidad de organización política de la situación económica, ¿no le parece?

APD: Creo que usted lo dice muy bien. Es muy deprimente, porque todas las soluciones que se han ensayado en la línea democrática desde 1825 hasta hoy han sido una cadena de frustraciones. Entonces, aunque yo creo que la democracia puede existir porque creo en la libertad del ser humano, me parece que el error ha sido en crearnos una democracia que no es la nuestra, una cosa ficticia y de ficción, solamente porque hemos creído en las palabras, en papeles, no en las cosas de la realidad. Mire esa incoherencia que hay desde los días de la independencia: haber pegado un salto a una cultura que no es la nuestra con valores que no son los nuestros, ese es nuestro gran absurdo. Eso nos ha traído una serie de peleas. El XIX nuestro se va a pelear entre don Pedro y don Juan, el siglo XX no se puede explicar tecnológicamente sin el XIX, y perder cien años así, cuando habíamos perdido ya 300; y ahora tenemos que hacer tantas cosas en tan poco tiempo.

JO: Usted ha conocido a los protagonistas de la probablemente más brillante generación política que ha tenido América Latina: Figueres, Bosh, Haya de la Torre, Betancourt, Muñoz Marín, a la cual pertenece, claro, Mariátegui y otra gente de otras tendencias. ¿Usted ha visto luego que hay nuevos cuadros de líderes políticos en formación?

APD: No, actualmente no, porque otra vez, como ha ocurrido siempre, la gente de izquierda está muy dividida. No me refiero al Partido Comunista, eso es una cosa aparte, nosotros no tenemos nada que ver con los comunistas. En este momento hay entre la socialdemocracia y la democracia cristiana una lucha tan tremenda en el mundo entero que nos va a perjudicar en cualquier proyecto que tengamos para salir de este marasmo. Es un odio tremendo, lo mismo pasó en los años treinta con los partidos socialistas. Dicen que somos muy inteligentes, que tenemos muy buenas ideas, pero nos falta el manejo de ellas con el sentido de lo real; como decía Ortega y Gasset, la cabeza del político es la cabeza de la realidad por sobre todas las cosas. Él no era político, desde luego.

JO: Volvamos a la literatura. Jules Romand y Martin du Gard son autores que resultaron fundamentales para usted ¿Qué le interesó en el ciclo de Jules Romand?

APD: Justamente, que presenta una etapa social francesa hecha con mucho arte; creí buscar fuerzas en alguna parte para hacer una obra modestamente parecida, para hacer una especie de recomposición artística, incluso política, de lo que fue el Ecuador de los años veinte hasta nuestros días como Estado moderno. Eso fue una gran influencia sobre mí de estos autores; porque más adelante, ya por ejemplo en *Hombres sin tiempo* y otras obras, creo que uno de los autores que más ha influido sobre mí, en mi vida de escritor, ha sido Thomas Mann. Yo hice un estudio sobre *La montaña mágica* y luego un libro que se llama *Thomas Mann y el nuevo humanismo*.

JO: ¿Qué cosa es lo que lo impresionaba y lo acercaba a Thomas Mann?

APD: La parte filosófica y el dominio de la narración porque es de una maestría increíble, y además la gran variedad de su producción en cuanto a la forma, en cuanto a la manera casi genial, diría yo, de acomodar el asunto a la forma; por eso es que él podía decir que el arte no es forma, no es nada, pero entendida la forma en sentido platónico, no en el del formalismo. La forma necesaria para el asunto. Él y Herman Broch, el autor de *La muerte de Virgilio*, son mis autores preferidos.

JO: ¿No cree usted que Mann y Broch en estas obras enciclopédicas sobre la historia, la sociedad, la visión del hombre, presentan una cosmovisión que es el recuento de un fin de los tiempos? Me parece que hay algo como el canto del cisne de una cultura o de una época en ellos.

APD: Tiene usted razón, especialmente en el caso de Broch, y Mann desde *La montaña mágica*: es el canto del cisne de la gran cultura burguesa, que se estropea con la Primera Guerra Mundial; y también Broch en *La muerte de Virgilio* hace una gran alegoría con un simbolismo tremendo.

JO: Quizá refleja el fin del imperio austrohúngaro.

APD: Hay algo de eso, además el Augusto suyo es un poco Hitler, muy posiblemente.

JO: En cambio, nosotros no hemos tenido novela histórica, ¿Por qué?

APD: No, en América no hay novela histórica, hay algunos ensayos. Es raro, con la gran influencia que pudo haber ejercido en ese sentido don Benito Pérez Galdós. Demetrio Aguilera trató de hacer algo con una serie de episodios, pero no siguió por esa línea. Se tiene ahora la novela de Galdós para criticarla, para superarla, pero es un Dickens y quizá mejor que un Dickens.

JO: La serie novelesca que usted proyectó y llevó a cabo se daba sobre un fondo histórico, una realidad social nueva y también con una interpretación de la sociedad.

APD: Esto es lo que yo traté de hacer, no sé si lo he logrado; es la historia de mi generación, incluso soy yo un poco el personaje, lo que es irremediable. Los dos últimos tomos, *Las pequeñas estaturas* y *La Manticora* ya salen del Ecuador. Sus personajes no tienen ni carne ni hueso, están ahí con unos nombres inventados y cada nombre tiene una significación simbólica; son nombres tornados del latín, del griego, para darle un carácter de universalidad al fenómeno nuestro, especialmente a los países andinos.

JO: Usted en el ciclo intentaba comunicar o elaborar una interpretación nacional a través de una experiencia generacional; ¿eso quiere decir que la realidad social y política que está modelando era un proyecto hacia el futuro más que una realidad completa en sí misma?

APD: Al comienzo quiso ser una interpretación de lo actual, con la significación de que la única manera en que puede comprenderse lo actual es tratar de superarlo, porque de otra manera el conformismo de la época limita la visión; la inmediatez cierra todo vínculo con el posible futuro. En ese sentido quizá sí, es una visión a futuro. Pero al comienzo, por ejemplo en las dos primeras novelas de la serie, solamente hice cosas que yo veía inmediatamente. Me escapaba de vez en cuando, me encontraba con alguna bruja, hasta que ya luego me desprendí. No sé si decirle que en *Las pequeñas estaturas* lo que hay es un gran sentido de frustración en nuestra sociedad, la tragedia de que han fracasado la derecha extrema y la izquierda extrema, un esfuerzo completamente inútil. Luego *La Manticora* es un libro que me hizo sufrir mucho pero al fin lo terminé con algo de optimismo; me parece que tiene mucho exceso de lo verbal, pero al final lo escribí con una serie de figuras de pueblos. En primer lugar, si esa novela es buena mejor que sea la última, ya es una larga vida haciendo novelas y además me hizo sufrir; entonces me dediqué de lleno a la historia, que me da mucho trabajo, pero no me da las tensiones de la ficción.

JO: Es interesante la noción de que cada generación empieza de nuevo las cosas. Es una perspectiva muy latinoamericana.

APD: Que es cierta. Uno ya ha escrito y le corresponde dejar el sitio a los otros.

JO: ¿Pero no se pierde un poco el sentido de la continuidad histórica?

APD: Yo no creo mucho en la continuidad histórica, especialmente en nuestras culturas del Tercer Mundo donde se dan unos saltos y se recomienza,

no hay una continuidad. Veamos, por ejemplo, el caso de la novela colombiana en sus obras principales, en el romanticismo está *María*, viene luego la novela criolla, con *La vorágine* de José Eustasio Rivera, y viene la nueva novela con *Cien años de soledad*, que son las tres obras mejores o que se cree mejores que todas las otras obras que se han escrito en español en América. Y no hay continuidad en Colombia, incluso tuvo la novela muy tarde, en otros países se producían muchas más. Con la circunstancia de que Colombia es un país bastante culto, con buenas universidades, con buenos institutos de letras, tradición literaria, buenos escritores; pero no estos gigantes. En el Perú tampoco veo yo una.

JO: En el Perú, para mí, el gran novelista es José María Arguedas.

APD: Para mí también, es el más grande novelista del Perú y uno de los grandes novelistas de habla española.

JO: ¿Icaza era un hombre que conocía el mundo indígena por dentro?

APD: Lo conocía, yo diría, muy exteriormente, no tan interiormente. No como Arguedas, que es un nuevo indigenismo, una cosa diferente.

JO: En Arguedas también hay una tortura de las formas, cada libro es diferente a otro, como si los temas fuesen conflictivos y difíciles.

APD: Los temas son muy conflictivos desde *Todas las sangres*, donde él es ya un poco el antropólogo, el etnólogo que está queriendo demostrar algo; porque fijese que en *Los ríos profundos* no hay nada discursivo, prácticamente es una poesía. *Todas las sangres* me gusta mucho, aunque hay ratos en que es discursiva.

JO: Los grandes novelistas rusos parece que eran los favoritos de Arguedas, ¿también lo eran del grupo Guayaquil?

APD: Se ha dicho que nos influyó el realismo socialista porque nos influyó gente como Gorki. Pero más que los rusos influyeron los norteamericanos, Dos Passos, Faulkner después, y Thornton Wilder. Dos Passos y Wilder estuvieron en Guayaquil; Dos Passos cuando la guerra hitleriana fue a pedir ayuda para una organización y Wilder venía del Perú. Dos Passos tenía curiosidad por la cultura hispánica, era portugués.

JO: Hablábamos del exilio, pero no pocos escritores han optado por vivir en el Ecuador, lo cual indicaría que la posibilidad de ser un escritor en el Ecuador no está impedida por circunstancias políticas.

APD: No, francamente, hasta las últimas dictaduras militares que hemos combatido las llamamos en broma *dictablandas*. En los años 70 me condecoró a mí con la orden de Gran Comendador una dictadura militar, pero

no la quise recibir; me llamaron y me dijeron que no hiciera eso; entonces dije que yo diría lo que quisiera; me presenté, nos condecoraban a tres, y al hacer el discurso protesté por el régimen dictatorial. Dije que no podía estar alegre recibiendo la condecoración porque estaba de duelo por una matanza de obreros, y que la recibía por un pronto retorno a la libertad y a la democracia. Los jóvenes empleados pasaban a felicitar-me; yo temía alguna represalia, pero no ocurrió.

JO: En la vida intelectual de los años 30 y 40 el escritor era una voz pública, y hacía en la ficción o en el ensayo lo que no se hacía en las ciencias sociales; pero luego en los 60 aparece el científico social como el que tiene la autoridad del saber nacional. ¿Qué piensa de estas autoridades?

APD: Aparecen con un gran atrevimiento y osadía, en buenas palabras; pero al historiador lo hacen a un lado porque el sociólogo quiere hacerlo todo. Y el novelista o el poeta es ya una figura secundaria. Ahora, la figura principal es el economista. Pero es el que más se equivoca; les decimos *kikuyos*, que es una hierba colombiana que crece y da un prado precioso pero es dura y se mete por todas partes de modo que no se puede cortar. Estoy haciendo un poco de broma con esto, yo tengo dos hijos economistas. El intelectual antes era todo, era maestro de escuela, diputado, senador, gobernador de la provincia y hasta presidente. Todos llegaban a ministros. Eso fue lo que condujo a que tengamos tantos abogados, todos los intelectuales empezaron como poetas y terminaron en doctores, hasta los médicos. Guayaquil, que es mi ciudad nativa, en los últimos 40 años se hizo tan importante en las finanzas que el poeta era visto como un pobre diablo. Y así sigue. ❖

Fecha de recepción: 4 de diciembre de 2013

Fecha de aceptación: 21 de enero de 2014

Magia y religión en *Los ríos profundos* de José María Arguedas

JOSÉ GARCÍA-ROMEU

Université du Sud Toulon-Var

RESUMEN

La novela *Los ríos profundos* (1958) del escritor peruano José María Arguedas describe el proceso de madurez de Ernesto, muchacho solitario que ha de escoger una vía personal entre los elementos enfrentados que componen las dos facetas de su cultura mestiza. Esos elementos son de índole mágica y religiosa y guían al protagonista en una iniciación mística a través de un espacio dividido entre la pureza regeneradora de la naturaleza andina y la pervertida promiscuidad del internado de Abancay. Dicha iniciación alcanzará su cumplimiento final en el momento en que Ernesto, en un impulso de compasión por los indios oprimidos, vincule su visión animista del mundo con un pensamiento político y social.

PALABRAS CLAVE: Arguedas, José María (1911-1969), *Los ríos profundos*, literatura peruana-siglo XX.

SUMMARY

Te novel *Los ríos profundos* (1958) by Peruvian writer José María Arguedas describes Ernesto's maturity process, a solitary boy who must choose a personal path between the counter elements that constitute the two aspects of his mix parentage culture. Those elements have a magical and religious nature and guide the protagonist in a mystic initiation through a space divided between Andean nature's regenerative purity and Abancay boarding school's perverted promiscuity. Said initiation will reach its final fulfillment the moment Ernesto, in an impulse of compassion for the oppressed Indians, links his animistic vision of the world with political and social thought.

KEYWORDS: Arguedas, José María (1911-1969). *Los ríos profundos*, Peruvian Literature-20th Century.

Algún mal grande se había desencadenado para el internado y para Abancay; se cumplía quizá un presagio antiguo, o habrían rozado sobre el pequeño espacio de la hacienda Patibamba que la ciudad ocupaba, los últimos mantos de luz débil y pestilente del cometa que apareció en el cielo, hacía solo veinte años. “Era azul la luz y se arrastraba muy cerca del suelo, como la neblina de las madrugadas, así transparente”, contaban los viejos. Quizá el daño de esa luz empezaba recién a hacerse patente. “Abancay, dicen, ha caído en la maldición”, había gritado el portero, estrujándose las manos. “A cualquiera ya pueden matarlo...”¹

ESTE PÁRRAFO DEL capítulo VIII de *Los ríos profundos* de José María Arguedas sugiere al lector que la novela participa de algún modo en lo real maravilloso tal como lo definió Alejo Carpentier en 1949:

[...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. [...] por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías.²

Estas citas pueden servir de justificación a la perspectiva de análisis que hemos escogido, al aclarar la relación que el texto de Arguedas mantiene con una de las corrientes más dinámicas de la literatura de su época: lo real maravilloso. Estudiar el papel de la magia y la religión en *Los ríos profundos* es una manera apropiada de observar el texto a partir de cierta unidad temática y nos permite también comprender cómo la novela, que no se produce por generación espontánea, se inserta a pesar de su originalidad en un amplio sistema intertextual.

-
1. José María Arguedas, *Los ríos profundos* (edición de Ricardo González Vigil) (Madrid: Ediciones Cátedra, 2003) [1a. ed. Buenos Aires: Losada, 1958], 320.
 2. Alejo Carpentier, “Prólogo”, *El reino de este mundo* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1967) [1a. ed. México: edición y distribución Iberoamericana de Publicaciones, 1949], 12, 16.

La crítica ha demostrado ya desde hace tiempo que en la obra de José María Arguedas los elementos mágicos y religiosos no se limitan a la mera descripción costumbrista, o algo antropológica, de realidades pintorescas y exóticas propias al mundo andino.³ Esa tendencia a la simplificación había caracterizado cierta literatura indigenista y regionalista, en particular la de Enrique López Albújar,⁴ no exenta de prejuicios racistas. Como su contemporáneo Ciro Alegría, Arguedas expresa en cambio una relación con el mundo indígena y con sus creencias mucho más compleja y solidaria. Superando en efecto el indigenismo pintoresco pero también cierta artificialidad intelectual de lo real maravilloso, el relato de Arguedas está nutrido por un profundo misticismo, misticismo productivo mucho más que descriptivo, ya que procede de la sensibilidad religiosa y de la expresión emotiva del propio narrador.⁵ Tales características nos obligarán a fijarnos en el sistema narrativo que poner de relieve esos elementos espirituales. Observemos de entrada que la instancia narradora señala la existencia de dos entidades diferentes: la del punto de vista, entidad temática (Ernesto-personaje) y la entidad de producción (Ernesto-narrador). Ernesto-personaje tiene en el momento de los principales acontecimientos descritos catorce años (la información es dada por primera vez en el capítulo I, p. 160). La edad de Ernesto-narrador, en cambio, se mantiene secreta. Entre ambas entidades se desarrolla un complejo proceso de formación, llevado a cabo por un protagonista que padece la soledad de los huérfanos y que debe construir sus propias referencias culturales y religiosas en un mundo inestable y conflictivo.

Para comprender cómo lleva a cabo el muchacho su aprendizaje autodidacta y empírico, estudiaremos algunas de sus experimentaciones místicas (iniciación, culpa, redención) situándolas, cuando sea necesario, en sus aspectos espaciales y temporales en la medida en que tales coordenadas reciben y determinan las epifanías vividas por Ernesto.

-
3. Ver, por ejemplo, los numerosos trabajos colectivos que se publicaron en ocasión al vigésimo aniversario de la muerte de Arguedas: *José María Arguedas. Vida y obra* (Lima: Amaru Editores, 1991); *Arguedas. Cultura e identidad nacional* (Lima: Edaprosop, 1989); *José María Arguedas. Veinte años después: huellas y horizontes, 1969-1989* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Ikono Ediciones, 1991).
 4. 1872-1966, *Cuentos andinos* (1920), *Nuevos cuentos andinos* (1937).
 5. Tal emotividad distingue a Arguedas de Carpentier, quien en *El reino de este mundo* mantiene una focalización narrativa equidistante entre la cultura africana y la europea.

TIEMPO E INICIACIÓN

La impresión temporal inicial que domina en el lector es la de un tiempo extremadamente dilatado. Esa impresión está sugerida por numerosas digresiones que se pueden clasificar en cuatro categorías distintas:

- A la primera categoría corresponden las digresiones que describen un mundo natural, mineral y eterno.
- A la segunda, las que evocan la antigüedad del Tahuantinsuyo.
- A la tercera, las que se refieren en términos costumbristas y líricos a realidades del mundo andino, fijadas de manera atemporal por una palabra poética que ignora los procesos de evolución en los que esa sociedad está encarrilada.⁶

Estos tres tipos de digresiones están referidos por un presente eterno.

- Por fin, están también las digresiones que cuentan episodios de la infancia del muchacho, situadas en un pasado indeterminado. Es en esos episodios en los que el narrador aclara las razones de la identificación de Ernesto con el universo quechua y con los comuneros entre los cuales uno, don Maywa, alcanza una importancia particular.

La gran capacidad de sugestión poética y espiritual de esas digresiones generales y atemporales acarrea una impresión que no corresponde, sin embargo, al cronotopo dominante de la novela, que contempla exclusivamente, tras un paso muy simbólico por Cusco, algunos días de la estadía en Abancay de Ernesto adolescente. Se destacan así las pocas horas del episodio de la visita a Cusco (capítulo I) y las tres últimas semanas de vida en el colegio de Abancay (capítulos VI a XI). Esas semanas arrancan con el descubrimiento del *zumbayllu* y terminan por la fuga de Ernesto tras el despertar de los colonos como consecuencia de la epidemia de peste. La amplitud diegética que se le concede a ese período relativamente corto indica cuánta importancia le otorga Ernesto-narrador a esos momentos que fueron para Ernesto-personaje momentos de iniciación y de concentrada experimentación espiritual.

El relato describe el proceso de madurez de un muchacho a través de su experiencia del mundo, experiencia nutrida por una gran sensibilidad emo-

6. A propósito de la preocupación de Arguedas por desconectar el mundo andino de sus evoluciones, se puede leer la interpretación de Mario Vargas Llosa, "Un mundo arcaico y ficticio", en *La utopía arcaica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 273-5.

cional y por su asimilación de principios religiosos que pertenecen a los dos mundos, enfrentados en un conflicto de medio milenio, que conforman su cultura mestiza. Los elementos espirituales cumplen por lo tanto un papel de máxima importancia en este relato de aprendizaje y contribuyen a distinguir *Los ríos profundos* del *Bildungsroman* occidental tradicional. Si recurrimos a dos ejemplos extremos, notamos que en *Martín Rivas* (1862) de Alberto Blest Gana la iniciación a lo Balzac de un ambicioso se limita a aspectos sociales y sentimentales, determinados por una sociedad materialista, mientras que en *El chulla Romero y Flores* (1958) de Jorge Icaza, las ilusiones de ascensión del protagonista chocan con las predestinaciones racistas de la sociedad urbana. De ahí que la iniciación vivida por Ernesto diste mucho de los aprendizajes sociales de nuestras sociedades materialistas y recuerde en cambio las iniciaciones rituales de las culturas arcaicas.

Los puntos comunes entre las iniciaciones arcaicas y la de Ernesto podrían ser los siguientes:

- Presencia de ritos de pasaje y de ritos de purificación (en la obra de Arguedas, ese papel está desempeñado, como podremos comprobarlo, por la imagen de los ríos que hay que atravesar).
- Oposición entre los hombres iniciados y los niños o las mujeres no iniciados.
- Exposición a algún peligro que hay que superar (en la novela, se trata otra vez de los ríos que hay que cruzar pero también de la peste y del riesgo de contagio al que se expone Ernesto con la opa⁷).
- Acercamiento a una realidad distorsionada que pasa por ser una realidad profunda, secreta. En las culturas tradicionales es la toma de drogas que permite ese acercamiento; en la novela, basta con la hipersensibilidad del muchacho. Un episodio característico de ello es el del capítulo primero en el que Ernesto siente que las piedras antiguas de Cusco se mueven y viven.

Recordemos que Roland Forgues, en su estudio monumental de la obra del escritor andino, destacaba una estructura común a muchos de sus relatos, estructura que manifiesta una evidente dimensión iniciática:

7. El deseo de los personajes de superar una prueba iniciática dominando la naturaleza eterna es tema recurrente de la obra de Arguedas, como lo señala Roland Forgues al referir el episodio de la ascensión del Chawala en *Warma Kuyay*, 249.

La structure des trois contes [de *Agua*] pourrait se résumer ainsi:

- entrée du héros dans un univers de son choix, mais qui n'est pas le sien, et révolte contre son univers d'origine;
- mise à l'épreuve du héros dans le nouvel univers, et tentative d'intégration;
- le test ou le moment de vérité.

Cette structure sera reprise dans *Los ríos profundos* et dans les contes de *Amor mundo*.⁸

INICIACIÓN DE UN MUCHACHO, INICIACIÓN DE UN ESCRITOR

La focalización del relato en Ernesto produce un efecto complejo: el muchacho da a conocer su visión del mundo, pero esa visión es un proceso en marcha que se modifica según las experiencias emotivas y místicas vividas por Ernesto. Dicho de otro modo: el mundo es visto por Ernesto, esa visión lo modifica, esa modificación a su vez lo inspira a una nueva visión del mundo. El transcurso de esas etapas es el que lleva en última instancia de Ernesto-personaje a Ernesto-narrador, de Ernesto-testigo a Ernesto que llamaremos mistagogo. Mistagogo porque emplea la palabra para describir y compartir su visión sobrenatural del mundo, instruyendo a su vez un proceso de iniciación del narratario ante el cual revela los secretos del mundo descubiertos por Ernesto-personaje.

Asistimos entonces a una progresión dialéctica, particularmente clara en ciertas ocasiones: por ejemplo cuando Ernesto, sugestionado por las consideraciones mágicas de Palacios, va a darle a Lleras una dimensión demoníaca que parece muy exagerada con respecto a los actos cometidos por ese compañero malo.

Dice Palacios, comentando la pelea entre el Hermano Miguel y Lleras:

–¡Ha empujado al Hermano! [...] ¡Lo ha tumbado, hermanito! Porque le marcó un fálul nada más, le agarró del hombro, y le dijo: “¡Negro, negro e' mierda!” El hermano, no sé cómo, se levantó, le dio un puñete y la sangre

8. Roland Forgues, *José María Arguedas. De la pensée dialectique à la pensée tragique: histoire d'une utopie* (Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail / France-Ibérie Recherche, 1982), 243.

chispeó de toda su cara. ¡Qué sucederá! ¡Qué habrá! ¡Lloverá quizá ceniza!
¡Quizá la helada matará a las plantitas! ¡El cielo va a vengarse, hermanitos!⁹

Al comienzo del capítulo X, Palacios agrega a propósito de Lleras la idea de una condena mágica sufrida por quien, proscrito de la sociedad humana, ha de transformarse en bestia solitaria: —“[...] ¡El Lleras se condenará vivo! Le crecerán cerdas de su cuerpo; y sudará en las cordilleras, espantando a los animales”.¹⁰

Haciendo eco a las palabras de su compañero, Ernesto dice:

—¿Adónde irá Lleras? —le dije a Antero—. Si pasa por las orillas del Apurímac, en “Quebrada Honda” el sol lo derretirá: su cuerpo chorreará del lomo del caballo al camino, como si fuera de cera.

—¿Lo maldices?

—No. El sol lo derretirá. No permitirá que su cuerpo haga ya sombra. Él tiene la culpa. La desgracia había caído al pueblo, pero hubiera respetado el internado. Lleras ha estado empollando la maldición en el Colegio, desde tiempo.¹¹

Algunas páginas más lejos, expresando una certidumbre sorprendente, Ernesto añade: “Del Lleras sabía que sus huesos, convertidos ya en fétida materia, y su carne, habrían sido arrinconados por el agua del gran río (“Dios que habla” es su nombre) en alguna orilla fangosa donde lombrices endemoniadas, de colores, pulularían devorándolo”.¹² Y si fuera todavía necesario comprobar la importancia de ese personaje y de su dimensión diabólica, recordemos que la novela termina con esta frase: “El río la llevaría [a la peste] a la Gran Selva, país de los muertos. ¡Como al Lleras!”.¹³

Un proceso semejante de construcción progresiva del pensamiento mágico ocurre a propósito de la opa, ya que Ernesto se mantiene ante ella tan libre de prejuicios y tan atento a los hechos que va a ser el único en comprender la metamorfosis espiritual de la mujer.

Estos procesos de observación y de construcción de un pensamiento mágico no están determinados por criterios previos (a no ser que sean incons-

9. Arguedas, *Los ríos...*, 311.

10. *Ibíd.*, 357.

11. *Ibíd.*, 342.

12. *Ibíd.*, 402-3.

13. *Ibíd.*, 462.

cientes y provengan, como lo sugiere en varias ocasiones Roland Forgues, de la muerte precoz de la madre de Arguedas). Ernesto no adhiere realmente a un sistema ideológico, ya sea político o religioso, del todo predefinido –aunque domine en él cierta forma de animismo–, sino que elabora al contrario un sistema sumamente personal y empírico, tal vez algo inestable y provisional, basado en el diálogo complejo que establece entre culturas dispares y experiencia propia. Ernesto-personaje le inspira a Ernesto-narrador una interpretación del mundo que no solo es una mezcla más o menos equilibrada de elementos indígenas e hispánicos: el carácter místico del personaje transfigura lo que podría haber sido, en tanto que representación sacra del mundo, una mera asociación sincrética. Pero además, el carácter ficcional de la construcción narrativa enriquece con aspectos intertextuales y genéricos este conjunto de interpretaciones místicas, lo cual le permite al relato superar el diálogo claustrofóbico entre visiones religiosas opuestas así como la mera descripción de una experiencia de vida.

Es decir que la iniciación de Ernesto-personaje avanza paralelamente a la construcción del relato: si el personaje está envuelto en un proceso de aprendizaje, de formación y de construcción de su personalidad, tanto más arduo y conmovedor porque el muchacho carece en parte de la figura tutelar de un mayor, el narrador también está implicado en un proceso de construcción textual a su vez difícil y patético, ya que se propone superar los límites estrechos de las dicotomías de cultura y de casta. La ausencia de un modelo tutelar único y firme obliga al personaje a encarar prácticamente solo, sin protección ni guía verdaderos, el descubrimiento de la realidad del mundo –descubrimiento necesario en esta etapa crítica de su vida– al mismo tiempo que la caducidad de los modelos literarios tradicionales y de los sistemas culturales vigentes incitan al narrador a experimentar una escritura en la que el idioma, desvestido de su carácter comunicativo superficial, tiende a expresar los misterios del mundo. Notemos en efecto que el castellano, idioma vehicular que favorece la comprensión inmediata, se adapta a las formas del quechua, idioma secreto que alcanza en *Los ríos profundos* la dimensión de un idioma sagrado, único, capaz de representar la visión mágica de Ernesto. Desde ese punto de vista no es una casualidad si las palabras y expresiones que se refieren a elementos sagrados, a objetos mágicos (que el quechua, como lo indica Arguedas de manera significativa, llama *illas*, p. 156 y 235) son palabras y expresiones quechuas, como *zumbayllu*, *yawar mayu*, *puk'tik'yawar rumi*, *apasankas*, *apu*,

winku, *layk'a*¹⁴... Incluso los nombres propios, ya sean nombres de ríos, ya sean apodos de personas, que sugieren cierta dimensión simbólica, obedecen a esa regla, como Pachachaca o Markask'a. Como el latín para los católicos, el quechua desempeña para la espiritualidad sincrética de Ernesto el carácter ritual de su visión del mundo. Así es como hay que entender el papel de mistagogo que Ernesto-narrador asume.

Hablar, por lo tanto, de magia y religión en *Los ríos profundos* lleva a considerar el problema de la representación mística del mundo producida por un niño solitario, desarraigado, implicado en un movimiento de autoiniciación. Pero obliga también a pensar la inserción de la novela en un sistema literario intertextual. Indigenismo, real maravilloso, *Bildungsroman* y también romanticismo o bilingüismo; todas estas categorías literarias y lingüísticas son tan importantes para explicar la dimensión espiritual de la novela como la descripción de las experiencias de Ernesto o la evocación de tal o cual aspecto autobiográfico del relato.

CULPA Y REDENCIÓN

Inútil es recordar que Ernesto desarrolla una visión animista y panteísta del mundo, inspirada seguramente por la cultura indígena, según la cual los elementos naturales son deidades o espíritus animados por una voluntad y una fuerza propias. Ese animismo se expresa en Ernesto a través de la comunión permanente que el muchacho vive con la naturaleza.¹⁵ Digamos que los paisajes minerales, los pájaros, los insectos y las plantas le inspiran numerosas digresiones descriptivas y explicativas que interrumpen repetidas veces, inspiradas por una asociación de ideas poética y dinámica, el relato de los acontecimientos. Esa libertad de composición otorga a lo emotivo y a lo lírico –principios que originan a menudo la asociación de ideas– un papel constructor de primera importancia en la estructura, algo fragmentada, del relato. Podemos citar como ejemplo de ese procedimiento de digresión este pasaje del capítulo VII:

14. *Zumbayllu*: trompo; *yawar mayu*: río de sangre; *puk'tik'yawar rumi*: piedra de sangre hirviente; *apasankas*: tarántulas; *apu*: dios, espíritu; *winku*: diforme; *layk'a*: brujo.

15. La relación entre el paisaje, la escritura y el protagonista está ampliamente estudiada por Dante Barrientos-Tecún, "Los signos del paisaje", en *Los ríos profundos*. José María Arguedas, Fernando Moreno, ed. (París: Éditions Ellipses, 2004), 193-204.

—Alcira es una amiga de Salvinia. Te quiere ver. Si no llegamos dentro de unos minutos ya será tarde.

[...] Yo no podía fijar mi pensamiento en la joven desconocida, que según Antero, me esperaba en la casa de Salvinia.

Quizá en otro día, en otra tarde, una noticia como esa me hubiera arrebatado, y habría corrido al encuentro de quien me esperaba. ¿Qué importaba que fuera hermosa o fea? Era la primera noticia y yo tenía catorce años. Aguardaba desde la infancia ese instante.

Frente a mi aldea nativa existe un río pequeño cuyas orillas se hielan en invierno. Los pastos de las orillas, las ramas largas que alcanzan el agua permanecen cubiertas de nieve hasta cerca del mediodía. Los niños de la aldea sueltan pequeños barcos de papel y de totora en la corriente. Las navecillas pasan bajo las figuras arborescentes de nieve, velozmente. Yo esperaba muy abajo, junto a una mata de espino, de grandes agujas que también parecían hielo. Echado sobre el pasto veía cruzar los pequeños barcos. ¡Muchas veces creía que a bordo de alguno de ellos aparecería la niña impar, la más bella de todas! ¡Sería rubia! Los arcos de hielo la alumbrarían con esa luz increíble, tan blanca. Porque el sol a ninguna hora es blanco como la luz que brota de la nieve endurecida sobre la delgada grama.¹⁶

El pasaje es interesante porque muestra cómo funciona esa asociación de ideas. A partir de un hecho vivido por el Ernesto-personaje de catorce años (el encuentro anunciado con Alcira), Ernesto-narrador lleva el relato por vías de la rememoración al tiempo de su infancia más lejana (“mi aldea nativa... Yo esperaba...”) así como al presente eterno (“un río pequeño cuyas orillas se hielan... Los niños de la aldea sueltan pequeños barcos...”). Pero más allá del sistema de narración por digresión, este pasaje muestra cómo la rememoración poética sostiene una descripción mágica. Los barquitos que bajan la corriente del río, transportando a un ser mágico, solar (esa niña impar, que por ser soñada e ideal tiene mucho más de duende, de espíritu y de ángel que de persona real), son los vehículos mágicos que trasladan las ánimas a través del elemento líquido, frontera entre mundos, y agua primordial. Veremos que este simbolismo del río es fundamental. Por ahora, reconozcamos que el espacio natural, tal como aparece en este pasaje y en muchos otros, es el espacio en el que se expresa mejor la sensibilidad mística del muchacho. La naturaleza tiene una capacidad espiritual regeneradora que le permite desempeñar un papel redentor.

Para vencer la tentación de la carne y limpiarse del pecado que lo abruma por contagio de sus compañeros embrutecidos por el deseo bestial que

16. Arguedas, *Los ríos...*, 289.

les inspira la opa, Ernesto deja el colegio de Abancay y sale los domingos a recorrer la sierra:

[...] yo también, muchas tardes, fui al patio interior tras de los grandes, y me contaminé, mirándolos. Eran como los duendes, semejantes a los monstruos que aparecen en las pesadillas, agitando sus brazos y sus patas veludas. [...] Por eso, los días domingos, salía precipitadamente del Colegio, a recorrer los campos, a aturdirme con el fuego del valle.¹⁷

Y así, renovado, vuelto a mi ser, regresaba al pueblo.¹⁸

Chauca, un compañero de Ernesto, escoge ante el mismo sentimiento de culpa otro medio de redención, el de la penitencia mediante la flagelación: “Su alegría, la limpidez de sus ojos, contagiaba. Ni una sombra había en su alma; estaba jubiloso, brillaba la luz en sus pupilas. Supe después que en la noche se había flagelado frente a la puerta de la capilla”.¹⁹

El pecado de la carne, elemento central del pensamiento cristiano, recibe por lo tanto dos respuestas diferentes, la católica de Chauca, basada en la penitencia, y la animista de Ernesto que considera el pecado como una suerte de anemia provocada por el alejamiento con el mundo natural. Regresar a ese mundo es nutrir el alma y el cuerpo, fortalecer su ánimo para no padecer más ninguna forma de tentación sexual. Un daño pensado en términos cristianos recibe aquí, según un modelo sincrético, una respuesta animista.²⁰

Notemos, sin embargo, que el remedio redentor que Ernesto encuentra aquí no es solo el resultado de un simple sincretismo. Sabemos que por su experiencia, su sensibilidad, Ernesto es reacio a ciertos aspectos de la religión católica. Si adhiere a la idea de pecado carnal, rechaza, por razones intrincadamente espirituales y políticas, la idea de penitencia y de confesión. Cuando el padre Linares hace llorar a los colonos, culpándolos por haber tenido la soberbia de pensar que

17. *Ibíd.*, 228-31.

18. *Ibíd.*, 232.

19. *Ibíd.*, 228.

20. En esta perspectiva, le puede interesar al lector conocer el análisis de Roland Forgues acerca de la representación por parte de Arguedas de una sexualidad brutal, propia de los blancos, por oposición a la sexualidad natural indígena, que se superpone a la idealización maternizante de la mujer (*Ibíd.*, 255 y 273-75). Según el estudio del crítico francés, la naturaleza se sustituye a la madre pura, añorada por parte de un niño huérfano (267).

sufrían más que la Virgen, Ernesto no siente sino un profundo sentimiento de escándalo, rechaza arrodillarse e incluso inicia un movimiento de fuga:

[...] ¡Aquí hemos venido a llorar, a padecer, a sufrir, a que las espinas nos atraviesen el corazón como nuestra Señora! ¿Quién padeció más que ella? ¿Tú, acaso, peón de Patibamba [...]? [...] ¡Lloren, lloren –gritó–, el mundo es una cuna de llanto para las pobrecitas criaturas, los indios de Patibamba! [...] El sol resplandecía ya en las cumbres. Yo no me arrodillé; deseaba huir, aunque no sabía adónde.²¹

Asimismo, cuando por haber acompañado a las chicheras en su sublevación, el padre Linares castiga y obliga a Ernesto a confesarse, el muchacho, que en este caso no siente ninguna culpa, cuenta, y no confiesa, los acontecimientos en los que ha participado:

–Tienes ojos inocentes. ¿Eres tú, tú mismo, o el demonio disfrazado de cordero? ¡Criatura! ¿Por qué fuiste? –me preguntó. [...] Recemos, hijo. Después te confiesas; para que duermas. Le conté todo.²²

Contar y no confesar, asumir su protagonismo y no reconocer su culpa, el acto es subversivo e indica el valor del relato: se trata de contar, o de escribir, no para flagelarse sino para denunciar una situación. He aquí un programa narrativo que sin duda no solo ha inspirado al muchacho ante el padre Linares sino que dirige también el relato producido por Ernesto, adulto, narrador. El rechazo de la idea de culpa por parte de Ernesto es parcial. Reconoce la culpa provocada por el pecado de la carne, pero no la culpa provocada por la sublevación contra la autoridad injusta.²³ Los elementos cristianos no son rechazados como tales sino como instrumentos de sometimiento ideológico. Por eso mismo el padre Linares le parece tan ambiguo a Ernesto. Lo que le asquea en el personaje es su defensa descarada y cínica del poder temporal; lo que le seduce es la expresión de la bondad y de la humildad cristiana de las cuales en varias ocasiones el padre se hace mediador. Pero Ernesto es sincero en todo, y aspira a una pureza profunda

21. *Ibíd.*, 300.

22. *Ibíd.*, 295-6.

23. Notemos que, si seguimos el análisis de Forgues referido en la nota 19, el pecado carnal es propio de los blancos (Palacio, el único indio del internado, se mantiene ajeno a ese pecado), mientras que la supuesta culpa de la sublevación es propia de los no blancos (mestizos e indios) y está dirigida contra ellos.

que no sea únicamente aparente, y alcanza esa pureza, como ya lo hemos dicho, mediante su regreso a la naturaleza, su purificación en la naturaleza. Así, cuando Linares le pregunta con insistencia si se acostó con Marcelina, la opa, Ernesto mide exactamente la terrible contradicción de una moral religiosa que por su obsesión en perseguir el pecado termina revelando una sombría dualidad. Pensar tanto en el pecado para condenarlo es absorberlo, impregnarse de él:

—¿Entraste a su cama? ¡Confiesa!

—¿A su cama, Padre?

Me escrutó con los ojos; había un fuego asqueroso en ellos.

—¡Padre! —le grité— ¡Tiene usted el infierno en los ojos!²⁴

Por lo tanto, buscar la redención dentro del sistema animista y no dentro de la religión católica, reconstruir el régimen de la culpa según esquemas más puros y sencillos, es una necesidad por parte de un niño que escoge la adhesión a tal o cual principio religioso guiado por su sensibilidad y no por la integración y aceptación de una enseñanza exterior. Su condición de mestizo cultural le otorga la ventaja de mantenerse libre de prejuicios y sensible al estímulo de los acontecimientos con el fin de elaborar, a la luz de la experiencia inmediata, un aparato espiritual tolerante y dúctil.

Acabamos de evocar la importancia del espacio natural como elemento purificador. Recordemos ahora que según el pensamiento panteísta y animista, las divisiones entre espacio profano y espacio sagrado no tienen tanta pertinencia como en el pensamiento monoteísta judeocristiano para el cual el templo, como espacio “estandarizado” y reproducible asume un papel fundamental en la racionalización de la comunicación entre el hombre y Dios. Para el pensamiento animista todo espacio puede llegar a ser sagrado, ya que la existencia de los espíritus provoca una presencia diseminada de lo mágico. Tal vez algunos espacios, como ciertos sitios naturales a los que se les otorga una capacidad particular por acoger potencias mágicas, tengan mayor dimensión sagrada que otros. Mas no existen oposición absoluta ni repartición sistemática como en el universo judeocristiano, solo diferencias de graduación. Pero so pretexto de que Ernesto desarrolla una sensibilidad animista, no tenemos que adjudicar a la dimensión mágica del espacio en Arguedas un alcance radicalmente original. Notemos el efecto que otorgar al espacio —mediante el recurso a figuras

24. Arguedas, *Los ríos...*, 431-2.

espaciales arquetípicas—, un carácter mágico que es algo bastante común en la literatura. Haciendo del espacio algo más que el soporte físico y el marco de la acción, es decir, un elemento únicamente justificado por su función mecánica primera, la figura del laberinto en Kafka, Borges y Cortázar, la sacralización mediante el mito o la compenetración de la vida y de la muerte en García Márquez o en Rulfo, la construcción de un territorio ficcional que reproduce estructuras cósmicas en Donoso... indican que el espacio no es un elemento neutro del relato; al contrario, la carga simbólica que este recibe es consustancial del texto literario. Es indiscutible también, creo yo, el carácter intertextual de las descripciones espaciales en *Los ríos profundos*. Por ejemplo, se habla mucho de animismo en Arguedas, nosotros mismos lo hemos hecho, y se atribuye ese animismo a la influencia de la cultura quechua en el pensamiento del autor. Pero también se podría mostrar la influencia directa del romanticismo en la descripción de un espacio natural que sorprende por su variedad de formas, su dimensión vertical y horizontal así como por su capacidad en producir un estado de ánimo particular en un personaje, caminante solitario. Ricardo González Vigil recuerda en todo caso que: “Por algo, en la formación literaria del niño y el joven Arguedas resultó medular las lecturas de autores románticos”.²⁵

A esta altura de nuestro estudio, podemos aclarar que el relato produce clasificaciones particulares, duales, que podemos describir de esta manera:

- Espacio urbano *versus* espacio natural: Cusco y Abancay/ríos y cordilleras.
- Espacios periféricos *versus* espacio central: Huanupata y la Plaza de Abancay; la hacienda y Abancay; el mundo y Cusco; el mundo y la Plaza de Cusco...
- Espacio redentor *versus* espacio del pecado: naturaleza y patio del colegio.

ESPACIOS NATURALES

Los espacios naturales son, lo repetimos, espacios de redención, de recuperación de fuerzas, espacios en los que Ernesto, mediante una comunión particular con lo sagrado, recupera la fuerza de ánimo. Las descripciones que los caracterizan insisten en la variedad de alturas y de elementos. Se destacan

25. *Ibíd.*, 49.

dos impresiones, una de gran diversidad y de amplitud a la vez horizontal y vertical, otra de caos primordial:

En la tarde llegamos a la cima de las cordilleras que cercan el Apurímac. “Dios que habla” significa el nombre de este río.

El forastero lo descubre casi de repente, teniendo ante sus ojos una cadena sin fin de montañas negras y nevados, que se alternan. El sonido del Apurímac alcanza las cumbres, difusamente, desde el abismo, como un rumor del espacio.

El río corre entre bosques negruzcos y mantos de cañaverales que solo crecen en las tierras quemantes. Los cañaverales reptan las escarpadas laderas o aparecen suspendidos en los precipicios. El aire transparente de la altura va tornándose denso hacia el fondo del valle.

El viajero entra en la quebrada bruscamente. La voz del río y la hondura del abismo polvoriento, el juego de la nieve lejana y las rocas que brillan como espejos, despiertan en su memoria los primitivos recuerdos, los más antiguos sueños.²⁶

Regresar a la naturaleza es regresar a un mundo del origen, recuperar la fuerza original, el recuerdo de un mundo primigenio que sustituye, como lo indica Roland Forgues, a la madre ausente: “La vallée profonde et le fleuve viennent se substituer à la mère; ils permettent au jeune héros de surmonter momentanément son état d’orphelin”.²⁷

Recordemos lo que dice Ernesto a propósito de su origen, en un impulso poético de identificación con la naturaleza que expresa una visión totémica de la relación entre el hombre y el mundo animal:

Su canto [de la calandria] transmite los secretos de los valles profundos. Los hombres del Perú, desde su origen, han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio, bajo las montañas y las nubes, que en ninguna otra región del mundo son tan extremadas. ¡Tuya, tuya! Mientras oía su canto, que es, seguramente, la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres, vimos aparecer en la alameda a las dos niñas.²⁸

26. *Ibíd.*, 170-1.

27. Forgues, *José María Arguedas...*, 267.

28. Arguedas, *Los ríos...*, 348.

Adriana Castillo-Berchenko y Fernando Moreno ya han demostrado la importancia del elemento lítico.²⁹ Agreguemos ahora algunas consideraciones sobre el elemento líquido, presente ya desde el título de la novela, consideraciones que a su vez encontrarán cierto eco en el análisis de Helena Usandizaga.³⁰

Los ríos están observados según dos perspectivas. La primera es una perspectiva global que los considera en su recorrido lineal. Desde ese punto de vista los ríos son las venas de un gran país, reúnen lo alto y lo bajo, las cumbres y los valles. De ahí que sea tan significativo el nombre Pachachaca, que sirve de título, en su traducción castellana, “Puente sobre el mundo”, al capítulo V de la novela. Nótese, sin embargo, que esos ríos que nacen en los Andes bajan hacia la selva y no hacia el litoral peruano, señal seguramente de una ruptura espacial que tal vez sea también ruptura espiritual y cultural entre el mundo indígena de la sierra y de la selva y el mundo blanco de la costa. La segunda perspectiva podría ser calificada de transversal. El río es una frontera que hay que atravesar a nado, frontera entre la niñez, la impotencia, la debilidad por un lado, y la madurez, la fuerza, el heroísmo, por otro:

El viajero oriundo de las tierras frías se acerca al río, aturdido, febril, con las venas hinchadas. La voz del río aumenta; no ensordece, exalta. A los niños los cautiva, les infunde presentimientos de mundos desconocidos. Los penachos de los bosques de carrizo se agitan junto al río. La corriente marcha como a paso de caballos, de grandes caballos cerriles.

—¡Apurímac mayu! ¡Apurímac mayu! —repiten los niños de habla quechua, con ternura y algo de espanto.³¹

[...] desde esas piedras se ve cómo se remonta el río, cómo aparece en los recodos, cómo en sus aguas se refleja la montaña. Los hombres nadan para alcanzar las grandes piedras, cortando el río llegan a ellas y duermen allí. Porque de ningún otro sitio se oye mejor el sonido del agua. En los ríos anchos y grandes no todos llegan hasta las piedras. Solo los nadadores, los audaces, los héroes; los demás, los humildes y los niños se quedan; miran desde la orilla, cómo los fuertes nadan en la corriente, donde el río es hondo, cómo llegan hasta las piedras solitarias, cómo las escalan, con cuánto trabajo, y luego se yerguen para contemplar la quebrada, para aspirar la luz del río, el poder con que marcha y se interna en las regiones desconocidas.³²

29. Adriana Castillo-Berchenko, “Las ‘lúcidas piedras’ en *Los ríos profundos* de José María Arguedas”, y Fernando Moreno, “*Los ríos profundos*: Cal y Canto”, ambos artículos en *Los ríos profundos*. José María Arguedas, 171-9 y 181-92.

30. Helena Usandizaga, “La dimensión mítica en *Los ríos profundos*”, 109-25.

31. Arguedas, *Los ríos...*, 171-2.

32. *Ibíd.*, 174.

Yo conozco [decía Antero] a los ríos bravos, a estos ríos traicioneros; sé cómo andan, cómo crecen, qué fuerza tienen por dentro; por qué sitios pasan sus venas. Solo por asustar a los indios de mi hacienda me tiraba al Pachachaca en el tiempo de lluvias. Las indias gritaban, mientras dejaba que el río me llevara. No hay que cruzarlos al corte; de una vena hay que escapar a lo largo; la corriente tiembla, tú te estiras en su dirección, y de repente, con un movimiento ligero del cuerpo te escapas; la fuerza del agua te lanza. ¡Esa prueba sí, es cómo para que vea tu adorada! ¡Que llore y que después te mire alcanzar la orilla!³³

No podemos sino subrayar aquí el símbolo bautismal de estas aguas. Elemento en el que el niño se sumerge para renacer como adulto, prueba que hay que cruzar para integrar el mundo heroico de los seres audaces, el agua del río es el elemento primordial, la experiencia iniciática perfecta. Habría que reflexionar también en la manera con la que lo artificial se une con lo natural, el puente con el río. El puente sobre el Pachachaca al que Arguedas dedica varios pasajes es una construcción humana que parece doblar el mundo natural, favoreciendo también la redención de Ernesto:

El puente del Pachachaca fue construido por los españoles. Tiene dos ojos altos, sostenidos por bases de cal y canto, tan poderosos como el río. Los contrafuertes que canalizan las aguas están prendidos en las rocas, y obligan al río a marchar bullendo, doblándose en corrientes forzadas [...]. Yo no sabía si amaba más al puente o al río. Pero ambos despejaban mi alma [...].³⁴

Ya sabemos que Pachachaca significa *Puente sobre el mundo*. Por lo tanto, el puente de piedra que permite cruzar ese río poderoso, que provoca el acto simbólico de reunir las dos orillas opuestas, ese puente representa un puente sobre otro puente, una suerte de puente al cuadrado.

EL PUENTE DE PIEDRA APARECE EN DOS OCASIONES IMPORTANTES

Recordemos primero que se lo cierra para impedir el paso hacia Abancay de los colonos contaminados por la peste. La noche en que Ernesto se

33. *Ibíd.*, 292-3.

34. *Ibíd.*, 231-2.

entera de la aparición de la enfermedad, no puede reprimir un grito de terror: “Me encogí en la cama. Si llegaba la peste entraría a los caseríos inmundos de las haciendas y mataría a todos. “¡Que no pase el puente!” –grité”.³⁵ Luego imagina la impotencia de los colonos, incapaces de enfrentar los fusiles de los guardias: “¡Morirán tiritando, como la opa Marcelina, e irán al cielo a cantar eternamente! No bajarán al puente –dije– No se atreverán”.³⁶ Los hechos demostrarán que Ernesto se ha equivocado acerca del valor de los colonos. Cuando se encuentra, camino al puente, con un sargento, ambos intercambian estas palabras: “[...] Me criaron los indios; otros, más hombres que estos, que los ‘colonos’. –¿Más hombres, dice usted? Para algo será, no para desafiar a la muerte. Ahí vienen; ni el río ni las balas los han atajado”.³⁷ Gracias al puente, los colonos cruzan el río. Proviene de una orilla que se ha transformado en infierno, en tierra de muertos. Superan la muerte, superan la prueba del río y alcanzan la Plaza central de Abancay. Los colonos que Ernesto ha comparado tantas veces con niños llorones alcanzan aquí su condición de hombres fuertes y audaces, y lo hacen colectivamente.

El segundo episodio que remite al puente concierne a doña Felipa y a Marcelina. Al atravesar ese puente, como si se internara en un mundo inalcanzable, Felipa escapa definitivamente a los guardias:

Pero supimos que sus persecutores encontraron una de las mulas, tumbada en medio del puente del Pachachaca. La habían matado, degollándola, y habían extendido las entrañas a lo ancho del puente. De una cruz a otra del releje amarraron las tripas de la bestia. Algunos viajeros se habían detenido. Examinaban los cordones y no se atrevían a cortarlos. De una de las cruces de piedra caía al fondo del río un cabestro. Y sobre la cruz flameaba un rebozo de Castilla.³⁸

La chichera deja pues en la cruz del puente, como una reliquia que será luego recuperada por la opa, su rebozo. La cruz, el rebozo colgado, todo ello tiene una fuerte connotación cristiana. Cuando la opa descuelga el rebozo, tenemos la impresión de asistir a una suerte de descenso de la cruz: “La opa subió al releje. De allí no podía recoger el rebozo. Se abrazó a la cruz y empezó a subirla, como un oso. Alcanzó un brazo de la cruz; se colgó de él, y

35. *Ibíd.*, 425.

36. *Ibíd.*, 435.

37. *Ibíd.*, 454.

38. *Ibíd.*, 338.

llegó a poner el pecho sobre la piedra extendida [...]. La opa arrancó el trozo de Castilla; se lo amarró al cuello”.³⁹

Tras haber recuperado esa reliquia, Marcelina progresará en su camino de redención.

El puente y el río, la construcción española y el elemento natural andino reúnen aquí, en una compleja confluencia, sus sentidos. Pero estas reflexiones no agotan el sistema simbólico animado por la figura del río. Lo que hemos dicho a propósito de los colonos nos obliga en efecto a considerar la relación entre las aguas fluviales y las masas humanas.

Observemos que en Arguedas la expresión quechua, y por lo tanto sagrada, que remite a las aguas fluviales es el *yawar mayu*, o río de sangre. Los ríos son las venas de la tierra, pero las muchedumbres sublevadas a su vez forman ríos de sangre; las chicheras y los colonos invaden el mundo urbano como si representaran una reminiscencia del mundo natural. La sublevación de las masas sintoniza pues con una interpretación animista del mundo. El carácter sagrado de la naturaleza es transmitido a la sublevación de masas. Sublevarse, por lo tanto, es pretender recuperar los equilibrios y las armonías cósmicas alteradas por las contradicciones y las dicotomías producidas por el pensamiento de los “mistis” (blancos).

Arguedas decía que el materialismo marxista no había matado en él el pensamiento mágico. Es lo que confirma la descripción de las sublevaciones en *Los ríos profundos*.

CONSIDERACIONES SOBRE LOS ESPACIOS URBANOS Y ARTIFICIALES

Al contrario de los espacios naturales que, excluyendo la noción de frontera y de lazo que desempeñan los ríos, parecen algo caóticos, los espacios urbanos, contruidos, son espacios estructurados según dos esquemas particulares. El primero de esos dos esquemas es el que llamaríamos concéntrico y que opone centro y periferia, ciudad y mundo. Parece consustancial del espacio urbano, incluido en el propio nombre de la gran ciudad, Cusco (ombbligo). A su vez, ese espacio urbano se subdivide también en centro y periferia: “-Pue-

39. *Ibíd.*, 352.

de que Dios [dice el padre de Ernesto acerca de la Plaza de Armas de Cusco] viva mejor en esta plaza, porque es el centro del mundo, elegida por el Inca”.⁴⁰

Arguedas aprovecha literariamente el papel simbólico que desempeña, tanto en la capital andina como en la pequeña ciudad provinciana, la plaza central o la Plaza de Armas. En ella se asienta el poder tétrico de una Iglesia que obliga al sometimiento. En ese sentido llama la atención que en esas plazas centrales los únicos edificios descritos sean los religiosos: catedral e iglesia jesuita de Cusco, iglesia de Abancay, como si concentrando una suma potencia, el clero fuera el mayor representante del poder ejercido en la sociedad andina. La importancia particular que se le da al padre Linares, muy por encima de cualquier otra figura socialmente importante como la de los hacendados o la de los militares, confirma el hecho de que el espacio urbano descrito en *Los ríos profundos*, si no representa la exacta realidad, por lo menos demuestra cómo Arguedas hace de la Iglesia la cabeza del sistema de explotación sufrido por los colonos, lo cual otorga a esa explotación una dimensión espiritual y religiosa particular. Pero ese espacio central concentra valores contradictorios. Si acabamos de ver los aspectos negativos, recordemos que por acoger lo sagrado, la plaza puede transformarse en espacio positivo de transfiguración. Por ejemplo, llaman la atención las correspondencias con el mundo natural que Ernesto establece al describir la Plaza de Armas de Cusco y su catedral, lo cual en el sistema animista y romántico elaborado por el muchacho debe considerarse como una metaforización positiva a no ser que sea un modo de contraponer a la potencia de la naturaleza adorada por los quechuas la potencia de un mundo urbano fabricado por los “mistis” para adorar a su Dios y a sus santos:

Los arcos aparecían como en el confín de una silente pampa de las regiones heladas [...]. [La fachada de la catedral] parecía ser tan ancha como la base de las montañas que se elevan desde las orillas de algunos lagos de altura. En el silencio, las torres y el atrio repetían la menor resonancia, igual que las montañas de roca que orillan los lagos helados. La roca devuelve profundamente el grito de los patos o la voz humana. Ese eco es difuso y parece que naciera del propio pecho del viajero, atento, oprimido por el silencio.⁴¹

40. *Ibíd.*, 151.

41. *Ibíd.*, 148-9.

De todos modos, la plaza por sí misma no representa lo negativo o lo positivo, sino simplemente la posibilidad del acontecimiento mágico, de una transfiguración: “¡Una plaza! El hombre al entrar en ella alguna transformación sufre, por el brusco cambio de espacio o por los recuerdos”.⁴² Todo depende de quién la ocupe. Doña Felipa, la cabecilla de las chicheras sublevadas, alcanza en esa plaza su dimensión mesiánica, haciéndose la sacerdotisa de una suerte de comunión colectiva en la que participan las mestizas y Ernesto.⁴³

El segundo esquema que ordena los espacios artificiales es el de los cuadros, o patios sucesivos representados en la novela por los tres patios de la casa del Viejo y por los dos del colegio de Abancay. Notemos que si los espacios concéntricos conducen a lo sagrado de la Catedral y hacen de la plaza central el sitio de una transfiguración posible, los cuadros sucesivos llevan gradualmente a un espacio alienante o infernal. Los dos últimos patios de la casa del Viejo, por ejemplo, sugieren la ruptura entre mundo natural y mundo urbano así como la degradación social vivida por Ernesto. En el segundo patio sufre el cedrón maltratado por hombres desconectados de la naturaleza,⁴⁴ y atravesando el tercero, aún más miserable, se llega a una sucia cocina de arrieros en la que la suntuosa cama instalada por el tío para el muchacho y su padre aparece como un insulto, representando por un efecto de contraste el conflicto padecido por Ernesto, el niño alienado por su pertenencia a dos mundos:

Era una cocina para indios el cuarto que nos dieron. Manchas de hollín subían desde la esquina donde había una tullpa indígena, un fogón de piedras. Poyos de adobes rodeaban la habitación. Un catre de madera tallada, con una especie de techo, de tela roja, perturbaba la humildad de la cocina. La manta de seda verde, sin mancha, que cubría la cama, exaltaba el contraste. “¡El viejo! —pensé—. ¡Así nos recibe!”.⁴⁵

Por fin, el segundo patio del colegio⁴⁶ de Abancay lleva al infierno de las letrinas donde, al contrario de la transfiguración positiva experimentada en la plaza, los alumnos sufren una degradación infernal,⁴⁷ transformándose en monstruos perdidos:

42. *Ibíd.*, 393.

43. *Ibíd.*, 271.

44. *Ibíd.*, 141 y 161.

45. *Ibíd.*, 142.

46. *Ibíd.*, 216.

47. *Ibíd.*, 217.

Yo sabía que los rincones de ese patio, el ruido del agua que caía al canal de cemento, las yerbas pequeñas que crecían escondidas detrás de los cajones, el húmedo piso en que se recostaba la demente y donde algunos internos se revolvían, luego que ella se iba, o al día siguiente, o cualquier tarde; sabía que todo ese espacio oculto por los tabiques de madera era un espacio endemoniado. Su fetidez nos oprimía, se filtraba en nuestro sueño; y nosotros, los pequeños, luchábamos con ese pesado mal, temblábamos ante él, pretendíamos salvarnos, inútilmente, como los peces de los ríos, cuando caen en el agua turbia de los aluviones. La mañana nos iluminaba, nos liberaba; el gran sol alumbraba esplendorosamente, aun sobre las amarillas yerbas que crecían bajo el denso aire de los excusados. Pero el anochecer, con el viento, despertaba esa ave atroz que agitaba su ala en el patio interior. No entrábamos solos allí, a pesar de que un ansia oscura por ir nos sacudía. Algunos, unos pocos de nosotros, iban, siguiendo a los más grandes. Y volvían avergonzados, como bañados en agua contaminada; nos miraban con temor; un arrepentimiento incontenible los agobiaba. Y rezaban casi en voz alta en sus camas, cuando creían que todos dormíamos.⁴⁸

El patio de las letrinas es el espacio de la caída, el de la pérdida de la inocencia primera. Así hay que explicar la escena en la que Lleras y el “Añuco” pretenden obligar a Palacios, el muchacho menor del colegio, el más infantil e inocente, a mantener relaciones sexuales con la opa.

Pero una noche, la demente fue al patio de recreo en forma inusitada; debió de caminar con gran sigilo, porque nadie la descubrió. De pronto oímos la voz de Palacitos que se quejaba.

— ¡No! ¡No puedo! ¡No puedo, hermanito!

Lleras había desnudado a la demente, levantándole el traje hasta el cuello, y exigía que el humilde Palacios se echara sobre ella.⁴⁹

Si la transformación de Lleras en animal y su destrucción por el sol, anunciadas por Palacios y Ernesto, indican un sistema de condena animista, la representación del espacio infernal que son las letrinas muestran una vez más la influencia del pensamiento católico en la representación de la culpa y del pecado carnal. La importancia de esto nos lleva a considerar un aspecto particularmente problemático del proceso de iniciación de Ernesto. Volverse adulto, en efecto, es asumir una sexualidad activa, pero asumir esa sexualidad y practicarla, según Ernesto, es mancharse, perder la inocencia, cometer un acto

48. *Ibíd.*, 227.

49. *Ibíd.*, 219.

sacrilego contra la mujer ideal. Eso es en parte lo que provoca la separación de Antero y Ernesto, al no soportar este que aquel, quien le reveló la epifanía del *zumbayllu*, exprese libremente y con machismo su deseo sexual.

CONCLUSIÓN

Si todo tiende a demostrar que el proceso de iniciación espiritual vivido por Ernesto en un universo dominado por la magia y el misticismo se lleva a cabo durante su visita a Cusco y su estadía en Abancay, este proceso de iniciación resultará finalmente algo trunco, ya que el muchacho rechaza un elemento importante de la iniciación: la entrada en la madurez sexual que ella supone. Por ello, Ernesto necesita una sublimación que le permita escapar al dilema. Esa sublimación la conseguirá con su participación en la sublevación de las chicheras y con su preocupación social. He ahí la diferencia entre Antero y Ernesto. Antero conoce un proceso de madurez egoísta. Es un muchacho fuerte y audaz, animado por el principio de potencia, que pretende haber cruzado ríos crecidos a nado; es decir, que le lleva cierta ventaja a Ernesto en el proceso de iniciación. Para él, ser adulto es dominar a las mujeres, a los colonos. Su madurez le otorga la fuerza necesaria para dominar y reprimir a los débiles, a los no iniciados. Al contrario, Ernesto no cultiva su madurez sexual ni su deseo de potencia, sino una forma de madurez de la conciencia política. Y ya hemos observado que la expresión de la participación política también se hace mediante epifanías complejas en las que intervienen una visión animista y romántica del mundo que entra en resonancia con formas cristianas de compasión y de solidaridad con los débiles y los pobres.

Por lo visto, la carga simbólica del espacio y del proceso de iniciación de Ernesto corresponde a una interpretación mágica que no contribuye a abstraer esas realidades esotéricas de las realidades sociales. Al contrario, mediante las descripciones espaciales, mediante la toma de conciencia política de Ernesto, los elementos mágicos vienen a reforzar la representación de una sociedad repartida en castas. La reflexión espiritual abarca también una visión social. ❖

Fecha de recepción: 20 de noviembre de 2013

Fecha de aceptación: 15 de enero de 2014

Otro escritor en las orillas. Juan Rodolfo Wilcock y las vidas imaginarias de un iconoclasta

CARINA GONZÁLEZ

CELEHIS-CONICET, Buenos Aires

RESUMEN

Este ensayo analiza la construcción de la excentricidad como forma que tensiona el campo intelectual de las literaturas nacionales. A partir del exilio y la desterritorialización cultural, un fragmento de la escritura argentina de la década del 60 se desprende del canon adscripto al *boom* para definir un espacio híbrido signado por la subversión que afecta no solo la lengua sino también a los modelos genéricos y políticos. En un estudio comparado de *Historia universal de la infamia* (1939) de Jorge Luis Borges y de *La sinagoga de los iconoclastas* (1972) de Juan Rodolfo Wilcock se plantean las diferencias que cuestionan las normas establecidas con respecto al papel de la ficción dentro de la historiografía, del delito en torno a la ley y del humor como mecanismo de crítica que permite el cuestionamiento de las distintas formas del saber científico, histórico y estético.

PALABRAS CLAVE: historiografía, delito, ley, humor, Jorge Luis Borges, Juan Rodolfo Wilcock, narrativa argentina.

SUMMARY

This paper analyzes the construction of the eccentricity as a form which stresses the intellectual field of national literatures. From exile and cultural de-territorialization, a piece of Argentine writing from the 60s emerges from canon associated with the *boom* to define a hybrid environment characterized by subversion that affects not only the language but also the generic and political models. A comparative study of *A Universal History of Infamy* (1939) by Jorge Luis Borges and *The Iconoclasts' Synagogue* (1972) by Juan Rodolfo Wilcock propose the differences that challenge established standards with regard to the role of fiction within

historiography of crime in relation to the law and humor as a mechanism of critique that allows questioning the various forms of scientific, historical and aesthetic knowledge.

KEYWORDS: historiography, crime, law, humor, Jorge Luis Borges, Juan Rodolfo Wilcock, Argentine fiction.

LOS AVATARES DE LA LENGUA

EL EXILIO ES, muchas veces, una marca política que afecta no solo el lugar del escritor en relación a lo público, sino también una toma de posición con respecto a las prácticas cotidianas que definen su individualidad. En el caso del escritor argentino Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978), el desplazamiento territorial que implica un cambio de geografía (Wilcock abandona deliberadamente la Argentina aparentemente enemistado con el régimen peronista¹ que inicia una nueva etapa en la relación política de las masas con el poder), es también una apuesta personal que lo lleva a desclasificarse, a reinventarse en Roma como un escritor excéntrico. Por un lado, logra separarse del canon argentino que contuvo sus inquietudes juveniles durante el período en que colaboró con el grupo *Sur*;² por otro, juega con esa especie de “rareza” propia del extranjero que, al permanecer en la distancia, nunca abandona la mirada exterior capaz de desacomodar lo que ha sido asimilado naturalmente. Esta anomalía óptica le adjudica una posición incómoda dentro del nuevo lugar de residencia, pero, al mismo tiempo, le otorga una perspectiva crítica capaz de percibir la realidad devastada y cruel que al nativo se le escapa.

En este sentido, la excentricidad parece estar delimitada por un aspecto territorial, alejarse de un centro que es el país o la cultura de origen, para emprender el derrotero propio del exilio. Pero también habilita un desvío marcado por la acepción geométrica del término al implicar la distancia entre el foco y la elipse, es decir que, en tanto categoría estética, la excentricidad

-
1. La primera presidencia de Juan Domingo Perón (1945) marcó el inicio de una nueva interacción política que se caracterizó por el protagonismo de las masas en la escena pública, la reivindicación de la justicia social y la intervención del Estado en la economía.
 2. *Sur* es el nombre de la revista emblemática fundada por Victoria Ocampo en 1939. Como proyecto editorial, no solo publicó los principales títulos de la literatura y la filosofía occidental sino que dio lugar a un espacio nacional que definió una identidad cosmopolita para la Argentina. Véase el texto clásico de John King, *Sur. A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970* (Cambridge: Cambridge UP, 1986) y el análisis de Nora Pasternac, *Sur, una revista en la tormenta. Los años de formación 1931-1944* (Buenos Aires: Paradiso, 2002).

nos permite volver a pensar la relación centro-periferia, particularmente, para aquellos casos en los que la marginalidad se retroalimenta de la misma distancia que la define. Para un escritor argentino, irse a Italia en la década del 60 es elegir un destino diferente. Por un lado, apartarse del canon que en la época ya orbita consolidadamente sobre la figura de Jorge Luis Borges; por otro, esquivar el sitio emblemático que indicaría a París como destino ineludible de una generación que escapa de la provocación peronista buscando en las luces de esa ciudad europea el espacio negado a la cultura.³

De esta manera, al instalarse en Italia (1960) Wilcock rompe con el pasado y se inventa un nuevo origen que es, en principio, lingüístico. “Me voy a Italia a escribir en italiano, el castellano no da para más”, le informa a su amigo Antonio Requeni antes de tomar el barco que lo lleva al exilio.⁴ Esta falsa claudicación habla de un cansancio generacional, de cómo los jóvenes poetas del 40, pegados a los moldes del neorromanticismo y a la poesía órfica deben buscar nuevos horizontes líricos que, sin dejarse obnubilar por la mecánica destructiva de las vanguardias, consigan expresar la realidad ruinosa de la posguerra.⁵ Pero además acentúa una queja que tiene que ver con las limitaciones del campo intelectual. Como colaborador de *Sur* y a través de una relación de amistad y de filiación literaria con Silvina Ocampo –con la que escribe la tragedia en verso *Los traidores* 1956–, Wilcock accede al círculo íntimo que lo vincula a la línea intelectual liderada por Borges y Bioy Casares. En esa relación en la que él interviene tangencialmente como observador y provocador, ya que continúa tensionando con sus colaboraciones y prácticas la legitimidad de un canon que recién empieza a construirse, Wilcock reconoce un legado, y es a partir de allí que crea su propia genealogía:

-
3. Julio Cortázar es el escritor que representa la entrada al *boom* desde el exterior. Pero también está Copi (Raúl Damonte Botana, 1939-1987), más cercano a Wilcock por su decisión de cambiar de lengua y por su estética disidente. El caso de Héctor Bianciotti (1930-2012) también se ajusta a esta voluntad de distanciamiento y además acompaña el derrotero de Wilcock, ya que en principio intenta instalarse en Roma pero termina eligiendo París.
 4. Martín Prieto señala estos vínculos con la lengua en la entrada que le dedica a Wilcock en su *Breve historia de la literatura argentina* (Buenos Aires: Taurus, 2006), 311-6.
 5. Wilcock emprende esta tarea a través de dos proyectos editoriales, cuando todavía está en Argentina, al dirigir las revistas *Verde Memoria* (1942-1945) junto a Ana María Chouhy Aguirre y posteriormente *Disco* (1945-1947).

Estos tres nombres y estas tres personas fueron la constelación y la trinidad de cuya gravitación extraje, especialmente, esa leve tendencia, que puede advertirse en mi vida y en mis obras, a elevarme, aunque sea modestamente, por encima de mi gris, humano nivel original. Borges representaba el genio total, ocioso e indolente, Bioy Casares la inteligencia activa, Silvina Ocampo era, entre ambos, la Sibila y la Maga, que les recordaba con cada uno de sus movimientos y con cada una de sus palabras la extrañeza y lo misterioso del universo. Yo espectador inconsciente de este espectáculo, quedé deslumbrado para siempre, y guardo el recuerdo indescriptible que podría guardar, precisamente, quien ha conocido la felicidad mística de ver y oír el juego de luces y de sonidos que constituye una determinada trinidad divina.⁶

Sin embargo, la tradición a la que se ajusta el grupo *Sur* deja de lado algunos territorios preciados a las lecturas voraces de Wilcock que se interesa tanto por los autores consagrados del canon –Quevedo, Shakespeare, Petrarca– como por los autores menores –el conde de Villamediana, el teatro isabelino de Marlowe o poetas ingleses contemporáneos–, que se introduce anticipadamente y con audacia en las innovaciones vanguardistas de Joyce, en el absurdo de Beckett y en la ambigüedad ideogramática de T. S. Eliot y que explora con total desprejuicio las literaturas populares y los géneros menores ligados al éxito del mercado como Graham Greene, a quien tradujo para distintas editoriales locales. El cosmopolitismo fue un lazo de unión a la constelación divina de *Sur*, sin embargo, el vuelco más arriesgado que ejecuta básicamente con la introducción de las vanguardias y el acercamiento a un fantástico muy distinto al que comienza a gestarse en el Río de la Plata, hace que su experimento narrativo busque y necesite otro tipo de público. Estas limitaciones aparecen sugeridas cuando él mismo habla sobre sus orígenes, sobre el cambio de lengua y su fuerte inserción en la cultura italiana:

Creo que si tuviera que explicar qué soy como escritor, debería resaltar dos puntos fundamentales: soy poeta, pertenezco a la tradición europea. Como poeta en prosa desciendo de Flaubert que engendró a Joyce y a Kafka, que nos generaron a nosotros (todo esto debe entenderse de manera alegórica porque estas personas representan épocas, modos de pensamiento). “Flaubert fue el primero en consagrarse a la creación de una obra puramente estética en prosa”, escribió Borges; y el propio Flaubert escribió: “Las

6. Extraído de la nota biográfica aparecida en <www.wilcock.it>. Fecha de consulta: 13 de septiembre de 2013.

combinaciones de la métrica se han agotado; no así las de la prosa”. Como escritor europeo, he elegido la lengua italiana para expresarme porque es la lengua más cercana al latín (el español es también muy similar pero su público no es ni siquiera el espectro de un fantasma). En un tiempo toda Europa hablaba latín, hoy habla un dialecto del latín: la pasionaria en inglés se llama passion-flower, para mí ambas son la misma palabra. La lengua tiene una importancia relativa, lo que cuenta es no caer en el folklore, que es intransferible.⁷

Esta cita que se aparta conscientemente del color local y que se apoya en los postulados de “El escritor argentino y la tradición” (1932), ensayo en el que Borges establece el derecho propio de las literaturas periféricas a la tradición universal, enfatiza, sin embargo, un corte con el espacio nacional. Wilcock siente las limitaciones de su campo cultural que, a pesar del promovido cosmopolitismo, no deja de tener una impronta conservadora que evita la innovación. Habitado a los modelos tradicionales, el público local es incapaz de recibir la mezcla de ironía y absurdo que le da cuerpo a sus primeros relatos; más acostumbrado a la fórmula metafísica de los cuentos de Borges, necesita de una evolución que lo lleve a saber apreciar las deformaciones corporales y la insidiosa mecánica del populismo que recién ingresará al espectro cultural argentino con la literatura indigente y voluptuosa de Osvaldo Lamborghini y Luis Guzmán.⁸

Por otro lado, en esta misma construcción de autor que realiza en Roma, acentúa su decisión del cambio de lengua como producto de una natural evolución del latín hacia el italiano, como si al escribir en esa lengua que es para él una lengua extranjera, pudiera volver al origen ficticio de todas las lenguas, y hubiera logrado encontrar el lenguaje neutro que lo acercara a esa lengua primitiva que es siempre la lengua del otro.⁹ La paradoja de hablar una lengua que no es la de uno y, al mismo tiempo, es la única lengua que se tiene, indica un nuevo comienzo para pensar la diversidad lingüística, y así el axioma de Marcel Proust acerca de las virtudes de un escritor que pudiera usar el lenguaje de su propia lengua como si fuera una lengua extranjera, se hace eco

7. *Ibíd.*, fecha de consulta: 15 de septiembre de 2013.

8. La revista *Literal* (1973-1977) aglutina esta tendencia que rompe con el tabú estético de la representación y que cuestiona, a partir de una perspectiva psicoanalítica, los principios morales, genéricos y políticos de la sociedad burguesa.

9. Véase Jacques Derrida, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Manantial, 1997).

en la narrativa de Wilcock, quien parece más bien “recordar” el italiano que siempre estuvo oculto dentro de su español.

La excentricidad desplegada en el territorio de la lengua tiene que ver con la dislocación espacial que el mismo Wilcock promociona. No solo es un tema recurrente en sus relatos (la deformación, la distorsión, la perspectiva que ubica a las cosas siempre fuera de foco), sino que también es una estrategia para construir su propia identidad desde el exterior. Al referirse a sus primeros encuentros con la lengua nos dice:

Nací en Buenos Aires, en abril de 1919. Comencé a hablar en francés, cerca del Château de Chillon, al sur de Suiza; aprendí el castellano en Londres, y en el golfo de Patagones me enseñaron a leer y a nadar. A los once años entré al Colegio Nacional, donde aprendí el inglés, el italiano, la Historia y las Ciencias Naturales; a los dieciséis ingresé a la Facultad de Ingeniería, donde más tarde me recibí, como casi todos los que ingresan a ella; a los diecisiete aprendí el alemán y a tocar el piano. A los veinte años empecé a escribir, con una vocación debilísima pero quizá irresistible.¹⁰

Esta autorrepresentación enfatiza en la desterritorialización geográfica y cultural. No solo las lenguas están desplazadas de su lugar de origen hacia la periferia –el francés no es el de Francia sino el del cantón suizo– o cambian respectivamente sus domicilios naturales –el español en Londres y el inglés en Buenos Aires–, sino que se muestran asociadas a otro tipo de saberes corporales como aprender a tocar el piano o a nadar. Desde esta perspectiva, la lengua es aquello que está fuera de lugar incluso antes de su exilio, incluso antes de convertirse en un escritor “en lengua italiana” y funciona como un rasgo de excentricidad dentro del panorama local.¹¹ Así como Borges construye su mito de escritor a partir de dos linajes, el materno o criollo que lo emparenta con los héroes de la patria, y el extranjero o inmigrante que lo enlaza con la tradición sajona de los libros y la literatura paterna, Wilcock se presenta también como un escritor atravesado por la hibridez cultural propia de los países que han sufrido la colonización pero han sabido reacomodar la situación periferia volviéndola central.

10. Nota solicitada por los editores de una antología, 1945; compilada por César Fernández Moreno en *La realidad y los papeles* (Madrid: Aguilar, 1987). Citado en *Diario de Poesía*, No. 35 (primavera de 1995): 16.

11. Véase Pablo Gasparini, “Wilcock a dos manos y a dos voces”, en *Fuera del canon. Escrituras excéntricas de América Latina* (Pittsburgh: Pittsburgh UP, 2015).

LOS LÍMITES DEL FANTÁSTICO

La riqueza agregada por una lengua que no es la propia pero utilizada con la destreza de los nativos implica otro desplazamiento que le imprime a su literatura una cualidad excéntrica reconocida por casi todos los críticos como producto de la hibridez genérica.¹² El fantástico grotesco o el absurdo de la crueldad son parejas que muestran una tensión, no solo contra el régimen de verosimilitud que quiebra la representación del realismo, sino con los modelos que los géneros de la imaginación implementaron para oponérsele.

Lo que me interesa rescatar de esta excentricidad que puede jugarse en el plano de la lengua tanto como en el de la marginalidad con que los escritores raros se mantienen fuera del canon¹³ es la relación que Wilcock establece con la anormalidad, es decir, la persistencia en cuestionar las reglas desde una perspectiva que intenta definir otras maneras de acercarse a la realidad. Desde este punto de vista, no es extraño que sus primeros experimentos narrativos se ubiquen en el plano de la literatura fantástica, pero más allá del fantástico metafísico que guió las elucubraciones de Borges o del fantástico particularmente surrealista de Felisberto Hernández o lejos de la realidad contaminada de Julio Cortázar, y más cercano a la literatura de la imaginación propulsada por José Bianco o a la crueldad aniñada de Silvina Ocampo. Estas clasificaciones que manifiestan una voluntad de orden valen como quiebre, es decir, son un ejemplo de cómo las escrituras raras permanecen al margen y se niegan a entrar en las categorías que las canonizan. La excentricidad se expresa entonces como una tensión que marca los territorios desde lo conocido transformando el entorno e imponiendo un nuevo relieve que se resiste a la normalidad. Desde este extrañamiento, la narrativa de Wilcock comienza por experimentar con un género que no es menor porque se ajusta a los intereses dispares de un público masivo, la biografía. Así, parte de la norma pero al mismo tiempo se distancia

12. Hay muy pocos trabajos críticos sobre la obra de Wilcock justamente por esta operación de desterritorialización a la que sujetó toda su literatura. Entre ellos, véase Roberto Deidier, *Segnali sul nulla: studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock* (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2002), donde se recopilan los ensayos presentados en el congreso dedicado al autor en 1998 como conmemoración de los 20 años de su fallecimiento.

13. La excentricidad en el orden de la astrofísica habla de planetas que desvían sus órbitas, acepción que funciona en Wilcock tanto para hablar de su exilio geográfico como de la voluntad de disentir o separarse de los modelos.

porque desafía su versión historiográfica para centralizarse en personajes que no se han destacado justamente por haber sido grandes hombres.¹⁴

Por otro lado, la minoridad que elige contar la vida de personajes olvidados u olvidables se expresa en la elección de un género ajustado a la brevedad.¹⁵ Los relatos que conforman *La sinagoga de los iconoclastas* (1972) son narraciones cortas que siguen los principios propios de este género, más bien fragmentario, en el sentido de que funcionan como mosaico de vidas variadas. No se trata de las grandes biografías del siglo XIX, como las de Napoleón o Garibaldi, ni, si pensamos en el ámbito nacional, de las que Bartolomé Mitre escribe sobre San Martín o Belgrano, sino de las *Vidas paralelas* que usó Plutarco para inaugurar la narrativa histórica clásica. A partir de estas dos variantes, la biografía historiográfica y la brevedad, la genealogía narrativa que más se ajusta a las elecciones de Wilcock, lo lleva a coincidir, una vez más, con las fórmulas narrativas de Borges, y por transición con el modelo más satírico de las *Vidas imaginarias* (1896) de Marcel Schwob. Ambos escritores argentinos se reconocen asiduos lectores del escritor francés. Borges no lo menciona en el prólogo a *Historia universal de la infamia* (1935), libro que, sin embargo, manifiesta una clara ligazón con las biografías recreadas por Schwob, pero reconoce su influencia cuando escribe el prólogo a las *Vidas imaginarias* (1987).¹⁶ Wilcock menciona en varias oportunidades su filiación con Schwob en los diarios de Bioy Casares,¹⁷ particularmente el experimento narrativo que lleva a cabo en *La cruzada de los niños* (1896), que cuenta la divina empresa en la que miles de niños se embarcaron para recuperar el Santo Sepulcro de manos de los infieles. La cruzada emprendida por jóvenes franceses y alemanes desemboca en un terrible fracaso que no solo contempla la muerte cara a cara por la sed y el hambre, sino que los acompaña hasta convertirlos en esclavos.

14. Para la biografía como género historiográfico, véase José Romera Castillo, *Biografías literarias 1975-1997* (Madrid: Visor, 1998).

15. Wilcock experimenta con esta forma breve de relatos en otros libros fragmentarios en donde utiliza la misma disposición de escritura: la elección de un personaje raro o extravagante, la descripción de una situación disparatada, el quiebre de las versiones científicas, el descontento con las normas morales, etc. Como en *El estetoscopio de los solitarios* (1972) o en *El libro de los monstruos* (1978) pero, en estos, no siempre parte de personajes reales sino que son relatos mucho más ligados a la ficción.

16. Allí dice: "Hacia 1935 escribí un libro candoroso que se llamaba *Historia universal de la infamia*. Una de sus muchas fuentes, no señalada aún por la crítica, fue ese libro de Schwob". Jorge Luis Borges, *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1989), 486.

17. Adolfo Bioy Casares, *Borges* (Buenos Aires: Destinos, 2006).

Lo que le interesa a Wilcock es que esta fallida llamada divina que deja una siembra de cadáveres en el desierto está contada en breves intervenciones de distintos personajes que arrojan su punto de vista sobre la masacre, desde el goliardo o el leproso hasta el papa Inocencio III.

Más allá de estas coincidencias externas, *La sinagoga* es un libro capital porque marca los nuevos intereses de Wilcock pero, al mismo tiempo, muestra la pertenencia a una tradición de la cual comienza a distanciarse.¹⁸ Schwob es el vértice de donde parten Borges y Wilcock porque toman de él principalmente una nueva definición del personaje histórico articulado en una narrativa más cercana a la ficción. La historia, dice el biógrafo francés, no es individual, está determinada por los grandes acontecimientos, describe “los momentos que empalmaron con las acciones generales”¹⁹ y nos deja en la completa ignorancia de lo que es el hombre. Una definición más precisa que empalme con las ideas de la modernidad debería tener en cuenta este aspecto singular, ya que la historia gira en torno al individuo en una época en la que las revoluciones, tanto industriales como políticas, lo han tenido como protagonista. Por esta razón, la ciencia de la historia se opone al arte ya que: “El arte es lo contrario de las ideas generales, describe solo lo individual, no desea sino lo único. No clasifica, desclasifica”.²⁰ Esta observación habilita un cruce distinto entre ficción e historia en el que la subjetividad del observador juega un papel primordial al momento de seleccionar, no solo al individuo sino también los rasgos que le otorgan su identidad. La mirada del arte reacciona ante lo individual focalizándose en aquello que lo hace diferente y por eso se aleja del objetivo grandilocuente de la historiografía tradicional. No se trata de buscar la causalidad de los hechos, sino de reconocer los detalles que llevan al acontecimiento, que adulteran las virtudes del gran hombre y que lo vuelven único por este desvío. Schwob es muy asertivo en cuanto a esto: “Las ideas de los grandes hombres son patrimonio común de la humanidad; lo único que

18. En *El Caos* (1974), su primer libro de relatos, Wilcock pone en juego otro tipo de relato fantástico en donde lo anormal juega un rol devastador, inspirado en una estética de la repulsión que lo asocia más al asco primordial que inunda la narrativa de José Bianco en *Las ratas* (1943). Para un análisis más detallado, véase Carina González, *Contra la comunidad. Estética de la repulsión y políticas del caos en Juan Rodolfo Wilcock* (Buenos Aires: Biblos, 2013).

19. Marcel Schwob, *Vidas imaginarias* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980), 8.

20. *Ibíd.*

cada uno de ellos poseyó realmente fueron sus rarezas”,²¹ de ahí que en *Vidas Imaginarias* se registren las manías que le devuelven al personaje histórico su carácter individual. Centrándose en estas anomalías, Schwob se detiene en los detalles justos y precisos, a través de los que descubre algo insólito que descoloca al personaje real y lo vuelve más interesante. Así nos enteramos de que Empédocles curaba lagañas, desviaba el curso de los ríos, hablaba solo en verso y nunca lo vencía el sueño; de que Heróstrato era virgen y tenía en su pecho una cicatriz en forma de medialuna que pareció arder cuando lo torturaron; y de que Crates, convertido al cinismo, “Vivió completamente desnudo en medio de la basura y recogió cortezas de pan, aceitunas podridas y espinas de pescado seco para llenar su alforja”.²²

Esta virtud que se esmera en hallar lo singular se completa con una mirada irónica que desarticula el discurso parsimonioso de la historiografía. Según Pérez Millán, Schwob utiliza un tono neutro en donde la displicencia y la naturalidad pueden narrar los hechos más abominables. Esta especie de brutalidad asceta, la del dato preciso pero insidioso, marca un estilo que tanto Borges como Wilcock practican en sus biografías imaginadas, pero mientras en el precursor la ironía bordea y alivia el aura de la infamia, en el escritor exiliado funciona como un disparador que conjura el fracaso de las grandes utopías.

DOS COLECCIONES DE RAROS: LA DIFERENCIA COMO MARCA DE LA HISTORIA

La separación entre el biógrafo y el historiador radica en un cambio de perspectiva. Mientras la historia nos indica al grande hombre, la ficción nos señala aquello que vuelve interesante y singular la vida de ese hombre. De esta manera, Schwob señala que sus vidas imaginadas están vinculadas a lo menor, aquello que la historiografía olvida porque no es relevante para la gran pintura de una época. Sin embargo, al escoger un personaje histórico esta minoridad se vuelve un elemento destacado que marca la diferencia con respecto a otros. Si sus acciones son patrimonio de la humanidad porque han cambiado el curso de la historia, sus manías son indicios de una particularidad que, al mismo tiempo, lo acerca y lo diferencia del hombre común. La mirada

21. *Ibíd.*

22. *Ibíd.*, 16.

del escritor no solo se detiene en aquello que la historia ignora sino que esa misma subjetividad debe preexistir en el momento de seleccionar al personaje. Schowb trabaja con el historial de la tradición, reescribe las biografías clásicas inspiradas en las *Vidas paralelas* de Plutarco, apropiándose de la capacidad para explorar las influencias del carácter en la vida de los grandes hombres o en las biografías de Diógenes Laercio, de quien toma la meticulosidad capaz de detenerse en el detalle justo y preciso que da una pintura menos rigurosa pero más humana del personaje histórico. A estas dos fuentes clásicas, Schwob suma su predilección por John Aubrey, quien, ya en el siglo XVII, se esmera por encontrar las debilidades de cualquier vida famosa. En este sentido progresa Schwob, buscando a través del humor los rasgos específicos que obsesionan al personaje, sus manías, sus rarezas, aquello que lo vuelve anormal y, por ello mismo, extraordinario.

Tomando otro punto de vista, Borges y Wilcock eligen a sus personajes desde la marginalidad de la infamia, entendida como un “no atributo”. Salvo algunas excepciones,²³ los individuos de *Historia universal* o de *La sinagoga* son personajes olvidados; su fama se ha forjado alrededor de un hecho asombroso o de un récord que se acaba tan rápido e inexplicablemente como el comienzo de su leyenda. Pero, para Borges, la infamia es además la cualidad que ubica a su personaje fuera de la ley, ya no de la historia sino de lo público. La selección de los hombres infames se orienta hacia bandidos, piratas, traficante de esclavos, prostitutas, seres que se definen por las atrocidades que cometen. En este sentido, los personajes de la serie mantienen en común la figura del mal como una categoría que los ubica en el lugar opuesto al del héroe. El atroz redentor Lazarus Morell engaña a los esclavos del Misisipi prometiéndoles la libertad para luego venderlos nuevamente a otro amo, y el proveedor de iniquidades Monk Eastman asesina a otros gánsteres solo para mantener en orden su territorio.

Desde otra perspectiva, Wilcock no se regocija en el delito sino que percibe la infamia como fracaso no exento de cierta piedad irónica. La galería de personajes que pueblan *La sinagoga* surge de hombres que, alguna vez, han tenido una gran idea ya sea orientada a la religión, a las artes o a las ciencias.

23. Billy the Kid, en el caso de Borges, y L. Ron Hubbard, fundador de la Iglesia científica en el caso de Wilcock, son los únicos que han resistido el paso del tiempo y que han quedado registrados en la historia como leyendas en la memoria popular, como la figura del pistolero, o como figura religiosa, en la de sus fieles seguidores en el caso del escritor de *Pulp Fiction*.

Mediante este espíritu renovador, son ingenuos utopistas que buscan revolucionar el mundo pero siempre orientados a revertir las normas establecidas; por eso, sus teorías implementan el caos, la desarticulación y el desorden. Así, Aaron Rosenblum propone que la humanidad regrese al período isabelino abandonando todos los síntomas de progreso, las tecnologías, las ciencias, el arte y la historia que desembocaron en la Segunda Guerra Mundial; Roger Babson pretende encontrar un mecanismo que permita aislar la ley de gravedad; el físico Franz Piet Vredjuik busca explicar la transformación regresiva de la luz en sonido a partir del pecado original, induciendo la intrínseca inmoralidad del ruido frente a la diáfana virtud de la iluminación; o el zoólogo Niklaus Odelius revierte la progresión evolutiva del darwinismo argumentando que el hombre involuciona hacia su decadencia.

Por otro lado, la infamia como deshonor o como fracaso está ligada a una falta de reconocimiento, cierta cualidad de la que el personaje carece para ser objeto de la historiografía. Como lo señala Borges en el prólogo de 1939, “las enumeraciones dispares” que conforman la lista de su *Historia universal* hablan de un distanciamiento de la fama pero encuentran una línea común que las ampara bajo una “brusca solución de continuidad” hallada en la “reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas”.²⁴ Borges pone en evidencia los mecanismos necesarios para crear la historia de personajes anónimos. Hay un momento en el que el hombre común puede transformarse en un objeto visible e ingresar en los anales de lo público. El encuentro del individuo con la ley es uno de esos puntos en los que la anonimidad se fortalece, la instancia en la que la subjetividad se borra para subrayar el cruce del hombre con el poder, el lugar en donde estas vidas reconocen su “solución de continuidad”. Desde la teoría, los estudios más lingüísticos de Michel Foucault se detienen en el análisis del discurso como dispositivo de la relación entre el saber y el poder. En esa red de formaciones discursivas la individualidad se pierde, el autor se transforma en una función del texto y la subjetividad debe reconocerse como un vaciamiento que solo puede recuperarse en la intersección del sujeto con la ley. Sin embargo, Giorgio Agamben ha llamado la atención sobre la reaparición del sujeto en *La vida de los hombres infames*, en donde Foucault se detiene a pensar cómo el mismo régimen que encarcela y marca al individuo con el estigma de la infamia es el mismo que recupera a estos seres al darles el estatuto del documento que los reinscribe en un archivo. De esta

24. Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia* (Buenos Aires: Emecé, 1974), 3.

manera, las vidas infames se vuelven conocidas, dejan la anonimidad del recluso para instalarse como yaga en la memoria de la humanidad:

Puesto que aquí hay una vida que subsiste solo en la infamia en que se ha desenvuelto y un nombre que vive únicamente en el oprobio que le ha cubierto, algo en este oprobio da testimonio de ellos más allá de cualquier biografía.²⁵

En este sentido, es ilusoria la vacuidad de las historias, ya que se fortalecen y perduran por obra y gracia de la degradación. Entonces, hay algo de esta infamia que Borges reescribe en su literatura porque le interesa el momento en que el individuo desafía las normas para encontrar su propio destino, y ese gesto, ese desvío es lo que arranca al sujeto de la anonimidad. En este sentido, sus hombres infames adquieren un nombre, se vuelven sujetos por el trance que los orienta hacia el mal, un acto que los ubica en el ultraje y la traición. Esta condensación que resume toda la vida de un hombre en un único acto significativo es parte de la teoría que Borges edifica en torno al destino. Así lo afirma en otro relato en el que también recurre al género biográfico. “Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es”.²⁶ Si consideramos cierta la regla que utiliza para sus biografías, que “la vida de un hombre se resume en dos o tres escenas”, estas escenas están articuladas en torno a la traición que, fatalmente, cumplirá a ciegas el destino de ese hombre.

En Wilcock, el lugar de la traición está ocupado por el fracaso; sus personajes son perdedores que salen de la anonimidad solo por el osado valor de sus ideas. La mayoría son personajes reales y, según la nota agregada por el autor, sus historias fueron extraídas de *In the Name of Sciences*, el libro que dio fama al matemático Martin Gardner, quien cuestiona la legitimidad de los saberes difundidos por las revistas de divulgación que hacen de la ciencia una materia común para un público masivo y no experto. De esta manera, los iconoclastas no son personajes al margen del sistema jurídico sino que las leyes que rompen son las de la naturaleza, la física, la moral o la religión. Sus delitos tienen que ver con la contradicción del sistema consagrado y con el ánimo de arriesgarse a

25. Giorgio Agamben, *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* (Valencia: Pre-textos, 2000), 171.

26. J. L. Borges, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, en *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1989), 562.

ir contra la corriente. Si estos seres infames pasan al registro escrito del archivo no es por su relación con la ley sino con la ciencia, ya que se han enfrentado con el poder a partir de su relación con el saber. El desafío de un iconoclasta radica en esta diferencia, una distancia que lo enemista con el saber hegemónico de la ciencia o la religión. Por eso, en *La Sinagoga* todas las historias contradicen los paradigmas consagrados, el capitán John Cleves Gardner sostiene que la Tierra está formada por cinco esferas concéntricas agujereadas en los polos, Luis Fuentecilla Herrera descubre un método acuático para conservar la vida humana y Henry Bucher sufre de una contracción temporal que lo mantiene en la eterna juventud.

El delito, un crimen cometido contra la ley pero que adquiere un sentido específico para la vida del individuo, coloca a los infames de Borges en el catálogo de la historia universal. En el caso de Wilcock, el desvío, la marca de la diferencia, coloca a sus personajes en el lugar opuesto al del epígono. No se trata de hombres que han seguido y acatado las leyes sino de aquellos que se animan a desafiarlas y que construyen, con sus ideas, teorías e inventos asombrosos. Esta imaginación exacerbada desacomoda el lugar establecido para la ciencia o la religión, desautorizando los criterios de legitimación que las vincula con una verdad científica o sagrada. Orientado por las nuevas premisas de la física cuántica que prioriza las probabilidades y por la incertidumbre de los sistemas de representación acentuada a partir de la filosofía del lenguaje propulsada por Wittgenstein, el autor de *La sinagoga* denuncia la caída de todos los sistemas del conocimiento. Por esta razón, las vidas de sus iconoclastas muestran una diferencia avalada en la certeza de que no hay una única verdad, en el descubrimiento de un nuevo orden regido por “el absoluto imperio del caos, la omnipresencia de la nada, la suprema inexistencia de nuestra existencia”.²⁷ Ante la descomposición, cualquier hecho asombroso, cualquier anomalía deja de serlo para plantearse como una forma más del caos del universo.

EL HUMOR DE LA HISTORIA

Si el delito es el criterio de selección para la serie de la infamia borgiana, y la iconoclastia la premisa que marca las vidas agrupadas en *La sinagoga*, el humor es el mecanismo que ambos textos utilizan para escribir estas rupturas

27. Juan Rodolfo Wilcock, *El caos* (Buenos Aires: Sudamericana, 1999), 30.

en la línea continua de la historia. No es nuestra intención examinar las prolíferas teorías que toman al humor como objeto de estudio, pero sí es importante detenerse en el análisis de los mecanismos discursivos que lo convocan y de las funciones que, en tanto efecto colectivo, influyen en la interpretación de la realidad. Desde el psicoanálisis, Freud ha estudiado el humor como fuente de placer pero lo ha ligado negativamente al repliegue afectivo, ya que la respuesta inmediata del humorista defrauda al auditor; ante una situación incómoda, el sujeto no demuestra sus verdaderos sentimientos sino que los difiere hacia el chiste. Pero también el humor está ligado a las expresiones del inconsciente y, por lo tanto, se constituye como una forma interior de conocimiento. Desde esta perspectiva, el humor puede filtrarse por la hermética autoridad de las ideologías y cuestionar la naturalidad de los sistemas o las reglas de lo consciente. Por esto, es más bien una estrategia que denuncia la falsedad de los valores en los que se apoya la tradición y está en constante confrontación con la realidad. Esta última posición es la que ha tenido mayor repercusión en los textos literarios que hemos contemplado, porque tanto Borges como Wilcock están creando una nueva tradición a partir de un estar “fuera de lugar” de las literaturas nacionales dentro del canon occidental. Pero además, el humor funciona como un mecanismo que permite otra interpretación de la realidad en un juego que multiplica las habilidades de la ficción.

En este sentido, el humor está ligado al placer y a la capacidad de revelarse contra la opresión del sufrimiento. Freud señala que el hombre logra superar las adversidades de la situación real a través del desvío humorístico y, por esto mismo, se impone como una salida liberadora a las exigencias de la realidad. A esta primera aproximación psicoanalítica habría que sumar los estudios posteriores que abordan el humor desde una perspectiva retórica, se detienen en los enunciados que lo provocan, advirtiendo también la duplicidad que parece serle intrínseca. Si desde Freud se reconocen dos niveles en el que el humor actúa –el rechazo de lo real y la imposición del principio del placer sobre el dolor–, en el análisis del discurso es posible también suscribir el juego en dos planos de sentidos. Esta es una de las líneas que sigue Mijaíl Bajtín al estudiar los modos retóricos del humor en dos campos: el sintagmático, que trabaja sobre la figuración y exige una nueva interpretación del auditor, y el simbólico, que consiste en inducir un segundo sentido a partir del primero. De estas apreciaciones retóricas lo más importante es la duplicidad, porque a partir de este desdoblamiento se produce la crítica (el doble sentido marca

la distancia crítica con la realidad) y la constitución del género fantástico (el contraste de lo sobrenatural o lo siniestro con lo real) en la ficción.²⁸

Desde la literatura, el enfoque humorístico plantea una heterogeneidad que incluye diferentes géneros y mecanismos, como la sátira, la parodia, lo grotesco o las figuras retóricas que encierran la ironía o la hipérbole. Sin embargo, podemos acordar que, tanto el efecto que lo liga al placer como la estructura que lo desdobra en dos planos, constituyen un punto en común entre tanta diversidad de discursos. Los textos que abarcan la *Historia universal* y *La sinagoga* son propensos a esta clase de desdoblamientos que el humor provoca. En Borges, el humor aparece de un modo sutil para enfatizar el carácter perturbador de la infamia. Desde la ironía superficial que marca las incómodas oposiciones de los títulos, “el atroz redentor”, “el asesino desinteresado” o el “proveedor de iniquidades”, el doble sentido señala la ambigüedad del término que no se percibe como parte de una moral, sino como producto de la condición humana.

En este sentido, la escritura de Borges establece un vínculo entre el humor y la infamia, en donde el primero desarticula el juicio moral sobre la segunda. Esta intersección fue advertida por uno de sus primeros críticos, Amado Alonso, quien asegura que “Como si formaran una serie coordinada, la estimación ética, propia de la vida convivida, se da el brazo con otra estética, propia de la actitud especial del oficio literario [...] lo característico del estilo en estas siete historias de infamia es la intromisión del plano literario en el vital con intención humorística”.²⁹ En cierta manera, el oprobio generado por un acto que coloca al personaje dentro de una vida infame se estetiza a través del humor que lo deforma y lo traslada fuera de la ética. Mediante esta operación retórica, Borges estiliza la vida de personajes reales a partir de la irrupción de la ficción que privilegia la mirada irónica sobre la infamia para mostrar las contradicciones de la realidad.

28. El análisis más conocido de Bajtín sobre el humor lo ubica del lado de lo grotesco a partir de su estudio del carnaval y de los textos de Rabelais. El primer libro de relatos de Wilcock, *El Caos* (1960), y sus dos novelas, *El templo etrusco* (1973) y *Dos indios alegres* (1973), se inscriben claramente en ese género. También Borges explora lo grotesco en los relatos paródicos que escribe bajo el seudónimo de Bustos Domecq junto a Bioy Casares. Sin embargo, la forma en que aparece el humor en *Historia universal* y en *La sinagoga*, recurre a las técnicas analizadas por Bajtín en cuanto a lo retórico: la figuración, la simbolización, la ironía y el juego de palabras.

29. Amado Alonso, “Borges, narrador”, en *Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki, comp. (Madrid: Taurus, 1976), 46.

Además de esta actitud crítica que el humor hace posible, los relatos agrupados en la *Historia universal* se sujetan a lo cómico respondiendo al medio cultural en el que aparecieron los textos. Según el mismo Alonso:

La índole estridente y sensacionalista de las historias de infamias, no es de índice expresivo de la naturaleza poética de Borges, sino que obedece a los planes estratégicos del diario popular para cuya hoja literaria fueron destinados. Son temas que el autor se propone, y este carácter de tema propuesto tomado como bronco humorismo y con amistosa burla entreverada de básica seriedad, es lo que explica la índole de la primera parte del libro y su privilegiado nivel estilístico.³⁰

Sin embargo, sería muy ingenuo atribuir solo a las intenciones periodísticas del diario popular las incursiones de Borges en la comicidad. Es más certera la referencia del propio autor, quien en el prólogo que escribe para 1954 admite cierta excesiva progresión de su libro hacia el barroco. Dentro de este estilo, que es definido por el abuso que linda con la caricatura, Borges incursiona de manera singular, adoptando el arte del ingenio y la gracia, dos polos que en la era moderna se conciben a partir de la intelectualidad y el humor:

Barroco (Baroco) es el nombre de uno de los modos del silogismo; el siglo XVIII lo aplicó a determinados abusos de la arquitectura y de la pintura del XVII; yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando este exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística.³¹

En una primera instancia, parecería que la condensación a la que ajusta la escritura de toda una vida de hazañas está muy lejos del exceso y la exuberancia que precede al espíritu barroco. Sin embargo, junto al movimiento continuo que ocupa todos los espacios, se halla la marca del humor que, despojándose de lo grotesco, se dirige particularmente a la complicidad de la inteligencia y a la interpretación.

En el caso de Wilcock, el humor está más ligado a la sátira burlesca que también marca los relatos de Schwob. Sus inventores fracasados se encargan de desacreditar las principales teorías científicas mientras que la ironía resalta la similitud de esos actos fallidos con los principales errores de la humanidad.

30. *Ibíd.*, 48.

31. Borges, *Historia universal de la infamia*, 9-10.

Así, en el ingenuo proyecto de devolverle la felicidad al hombre regresándolo al período isabelino que, en una primera etapa, suprimiría la luz eléctrica, el automóvil, el asfalto, los periódicos y toda la industria en general, se filtran asociaciones irónicas que aluden al plan de exterminio nazi:

Es cierto que Adolfo Hitler parecía dispuesto a facilitar al menos la obtención de algunos de los puntos más comprometidos del proyecto, sobre todo los que se referían a las eliminaciones; pero, en tanto buen cristiano, Aaron Rosenblum no podía dejar de observar que el jefe de estado alemán se estaba dejando arrastrar excesivamente por tareas a fin de cuentas secundarias, como la supresión de los hebreos, en lugar de ocuparse seriamente de contener a los turcos, por ejemplo, o de organizar torneos, o de difundir la sífilis, o de hacer miniar los misales.³²

Finalmente, la distancia señalada por la ironía, figura que altera el rumbo del sentido para depositarlo en otro lugar, es también una manera de ejecutar la excentricidad. Fuera del sentido literal, al margen de los géneros, y jugando con el desvío que marca la diferencia con respecto a un orden establecido (ya sea la ley, en el caso de las infamias borgianas, o el saber de las ciencias, en el caso de los iconoclastas de Wilcock), ambas escrituras plantean la reestructuración del campo literario. Borges, sin haber abandonado su territorio cultural, lo excede en la reescritura de la tradición; Wilcock acompaña sus desplazamientos geográficos haciendo de la excentricidad una condición permanente de la vida humana. ❖

Fecha de recepción: 12 de enero de 2014

Fecha de aceptación: 5 de marzo de 2014

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-textos, 2000.
- Amado, Alonso. "Borges, narrador". En Jaime Alazraki, comp., *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 1976.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1995.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Buenos Aires: Destinos, 2006.

32. Juan Rodolfo Wilcock, *La sinagoga de los iconoclastas* (Barcelona: Anagrama, 1982), 24.

- Borges, Jorge Luis. "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz". En *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- . "El tema del traidor y del héroe". En *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956.
- . *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Deidier, Roberto, edit. *Segnali sul nulla: studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2002.
- Derrida, Jacques. *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Foucault, Michel. *La vida de los hombres infames*. La Plata: Altamira, 1996.
- Freud, Sigmund. "El humor (1927)". En *Obras completas*, vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- Gasparini, Pablo. "Wilcock a dos manos y a dos voces". En Carina González, *Fuera del canon. Escrituras excéntricas de América Latina*. Pittsburgh: Pittsburgh UP, 2015.
- Pérez Millás, Julio. Estudio preliminar a *Vidas imaginarias*. Buenos Aires: CEAL, 1980.
- Romera Castillo, José, edit. *Investigación y difusión de las biografías literarias (1973-1997)*. Madrid: Visor, 1998.
- Schwob, Marcel. *Vidas imaginarias*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- Todorov, Zvetan. *Los géneros del discurso*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- Víctor, Ana. "De viris pessimis. Biografía imaginadas de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock". *TRILCE*, vol. 16, No. 3 (2000), 673-90.
- Wilcock, Juan Rodolfo. *El caos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- . *La sinagoga de los iconoclastas*. Barcelona: Anagrama, 1982.

La reescritura en Eliseo Diego: entre el olvido y la memoria

LUIS CARLOS MUSSÓ

Universidad Tecnológica Empresarial de Guayaquil

RESUMEN

El autor del presente artículo pretende descubrir, en la poesía de Eliseo Diego, la función e importancia del juego de la reescritura como elemento de la memoria y de un yo lírico oscilante, distribuido en facetas y espacios fracturados, propios de un *ethos* neobarroco. Sigue a esta poética que se aplica a los poemas del autor cubano, en el sentido de expresión de la conciencia de una crisis imbuida en melancolía ante la fugacidad de las cosas y el tiempo. El autor advierte que su punto de partida es que estos textos mantienen una tendencia a la duda y al concepto singular; un trascender las convenciones que hay entre el poema y la expectativa del lector.

PALABRAS CLAVE: literatura latinoamericana, poesía, memoria, reescritura, Eliseo Diego, *ethos* barroco.

SUMMARY

The author of this article aims to discover, in the poetry of Eliseo Diego, the role and importance of the rewriting game as an element of memory and as a fluctuating lyrical "I", distributed in facets and fractured spaces, typical of a neo-Baroque ethos. He also follows the poetics that are applied to the poems of the Cuban author, in the sense of expression of consciousness of a crisis imbued with melancholy given the transience of things and time. The author warns that his starting point is that the works maintain a tendency towards doubt and the unique concept; going beyond the conventions between the poem and reader's expectations.

KEYWORDS: Latin American literature, poetry, memory, rewriting, Eliseo Diego, neo-Baroque ethos.

ANTECEDENTES

LA EXTENSA OBRA lírica de Eliseo Diego (La Habana, 1920-México, 1994) transcurre y fluye con gran fuerza a través de sus variados continentes expresivos, sean esos el verso, la línea poética o la prosa. Y podemos, para los fines más próximos de estas líneas, pretender un meditado ingreso al mundo poético de Eliseo Diego desde varias aristas. La más idónea de ellas será la puerta semántica, pues la meta planteada es organizar, si ello es posible, los significados presentes en el grupo de poemas escogidos.¹

Tras pasar revista al litoral de estos poemas, se puede advertir en la obra del poeta cubano, entre otros, los motivos del pretérito y su registro permanente: los escombros de una época de apogeo, la idea del paraíso perdido vista como un edén evocado por la mirada pero no transitado por la palabra. El poema de Eliseo Diego metamorfosea profundamente la cotidianidad hasta convertirla en un algo trascendente. Ergo, aquella infancia es un lugar que luce como espacio metafórico, equidistante entre el inventario y la evocación. La zona que transita este sujeto errante es la de la búsqueda permanente: búsqueda de huellas del pasado y de un registro psicosomático en el que se inscribe la voz.

Construimos una hipótesis, entonces. Proponemos la idea de descubrir, en la poesía de Eliseo Diego, la función e importancia del juego de la reescritura como elemento de la memoria y de un yo lírico oscilante. Este yo lírico se halla distribuido en facetas y espacio(s) fracturado(s), propios de un *ethos* neobarroco, esto es, en el sentido de la búsqueda de una expresión para la conciencia de una crisis imbuída en melancolía, ante la fugacidad de las cosas y el tiempo. Hay que tomar en cuenta que estos textos mantienen una profunda tendencia a la duda y al concepto singular y que, quizá por eso mismo, trascienden las convenciones que comúnmente existen entre el poema y las expectativas del lector al acercarse a él.

EL ESPEJO Y LOS ROSTROS DEL YO POÉTICO

De la de Eliseo Diego se ha dicho que es una poesía en la que se percibe una trágica y continua penetración en el silencio. Aramis Quintero, por

1. Eliseo Diego, *Poesía y prosa selectas* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991), 16-175.

ejemplo, parece resaltar esta mirada acerca de la palabra poética del autor.² Pero esta mirada abierta con que su voz enfrenta a los seres y las cosas –que puede, para algunos, ser una especie de tabla de salvación– se trenza con una mirada otra, prensil, que se aferra al mundo sensible, y llega hasta él y capta sus esencias a través de una lente onírica. Esta lente muestra, y escamotea a la vez, el universo con su palabra. Curioso también resulta ese “penetrar en el silencio”, pues la corriente del neobarroco, a la que se adscribe Diego, ha sido vista como sinónimo de profusión expresiva y abundancia –y ya se verá desde qué perspectiva puede pensarse en dicha poética–. Por ejemplo, habría que recordar, en el sentido de un yo fracturado, lo que Aura Marina Boadas asevera:

El desdoblamiento como la soledad constituye un medio para conjurar el miedo, [...] la angustia. Los personajes barrocos tienen un sentimiento de inestabilidad ante el mundo que se les presenta en constante movimiento [...] Sus esfuerzos se concentran entonces en recobrar y mantener la estructura del mundo que ellos consideran como verdadera.³

Para ver un posible origen de este desdoblamiento se observa que el motivo del espejo reincide a lo largo de esta poesía. El espejo aparece en los textos de Eliseo Diego, no como un fiel constataador del mundo y su imagen (el espejo, de todas maneras, miente y deforma), sino uno ante el que la voz se presenta con pesadumbre por reconocer/se poblando un tiempo ido, como en “La casa”:

[...]
Está la sala poblada de criaturas
como el mar o un bosque de los primeros días.
Sus diversas especies: los venturosos jarrones
a quienes alimentan las despedidas más dulces,
las sillas ágiles inclinadas al agua del espejo
y esa fina serpiente de la lluvia, que danza
entre las hojas de la pared raída. (16)

Los recursos están allí; es usada la prosopopeya quizá para convocar a los objetos como compañía y hacer más habitable un hogar ahora vacío. La casa no es solamente morada –aunque como tal, recordamos su cercanía con la

-
2. Aramis Quintero, “La sombra y el oro en el taller de Diego”, en *Poesía y prosa selectas*. La propuesta es sostenida a lo largo del texto.
 3. Aura Marina Boadas, *Lo barroco* (Caracas: Anauco, 1991), 82.

ética de sus habitantes—; también se perfila como un registro físico y espiritual de sus moradores, de cada uno de los acontecimientos que ese microcosmos acoge y ejecuta a lo largo de un período temporal. Y como tal, es tanto el espacio simbólico de las recurrencias cíclicas como la rutina de un cónclave familiar.

Pero el espejo no necesita ser nombrado para que caigamos en la cuenta de su presencia. En “Las columnas”, por ejemplo, “es la eternidad quien a sí misma se contempla”, en un ejercicio óptico similar a ubicar un espejo frente a otro, en una retórica especular infinita.

Asimismo, hay algo que deja de ser, algo que ya no es más, y que se descubre en las huidizas formas que se perciben en el espejo, como en “Mi rostro”:

Como un extraño mi rostro se sorprende
cuando lo encuentro fugaz en los espejos. (20)

La parte por el todo, ese rostro fugaz por el sujeto entero, halla la sorpresa en esta sinécdoque. El espejo es, en gran medida, un calidoscopio. Y el rostro se convierte de manera cierta y, por consecuente efecto, en una suerte de pluralidad generada por esa relación del que se fue con el que se es. El yo poético habla y exhala voces y estas, a su turno, se propagan en ecos y resonancias varias. Encaja los golpes de la pérdida, por un lado; y por otro, canta dicha pérdida a prudente distancia.

EL TIEMPO FRACTURADO

El ingrediente temporal en los poemas de Eliseo Diego maneja una cabal *sinéresis* con el espejo trizado. El tiempo, de igual manera, semeja una unidad quebrada y separada en pedazos. Así es que, si tomamos en cuenta las esquirlas de ese espejo fraccionado, caeremos en la cuenta de que reflejan una parte del espectro, pero jamás la totalidad; o que reflejan una parte de él a un tiempo, en sucesión de miradas que no pueden ver en el poema las facetas existentes en ese tiempo sin la presencia del ingrediente nostalgia o añoranza. Ya no está más como fundamento la Idea de los antiguos griegos, sino una escisión entre el Dios cristiano medieval, superado también, y el sujeto moderno, pero es el sujeto en falta el que aflora, toda vez que demuestra un enorme e irreversible sentimiento de pérdida, como en “Los portales, la noche”:

Torreados abuelos la forma grave de sus cráneos
irguieron en el páramo que cierra el Paraíso
luego de la primer mañana brutal de la caída,
mas la Familia duerme a la intemperie de la noche
abrigada del buey, de la madera en leve llama
[...]

Torreados abuelos, engendrados de ciudades. (36)

Se alude a los primeros padres que, según la hipérbole de engendrados de ciudades, pueden ser los padres de Occidente. De manera obvia, hay una fuerte dosis de tópicos veterotestamentarios en la temática: está refiriéndose aquí a la expulsión del paraíso terrenal, y la Familia, con mayúscula, es la sagrada familia que en el Evangelio conlleva una nueva esperanza para la humanidad; pero resulta llamativo, por decir lo menos, la inclusión en repetidas ocasiones a lo largo del poema de pronombres posesivos y personales en que la voz se automenciona. Definitivamente aquí hay, por lo menos, dos tiempos, y la escisión se produce al querer situarse la voz lírica: uno es el tiempo evocado, y otro el tiempo de la enunciación del texto. Así, el tiempo de los inicios –el del esplendor pretérito, el del auge de la morada de los padres– se une en un puente quebradizo con el tiempo que evoca al anterior.

También en “El frío del tiempo”, Eliseo Diego nos entrega una visión que acentúa la fragmentación y marca diferencias entre los tiempos:

Por entre los resquicios de este sol de otoño,
tan leve que nos roza como si fuese solo en la memoria,
tan puro que apenas se le siente,
ha comenzado a soplar sobre mí el frío del tiempo
[...]
[...] Y escucho
qué lejos a través de los copos increíbles de la fría ceniza
un hilillo de voz que se pregunta: ¿cómo era
su pluma exactamente, su plato, cómo era...? (135)

Es innegable la presencia de un eco oral en este fragmento. Primero, por las diversas voces que resuenan; y segundo, por la representación de la oralidad en el yo lírico dominante, específicamente en las preguntas. Estamos ante un factor detonante que nos ubica inmediatamente entre dos períodos temporales. Como cuando el yo lírico resuelve testar: “Habiendo llegado al tiempo en que/ la penumbra ya no me consuela más/ y me apocan los pre-

sagios pequeños; //...les dejo/ el tiempo, todo el tiempo” (“Testamento”, 151). El producto será una escritura limítrofe que fluctúa, como las aguas que avanzan y se retiran; o sea, una escritura que se borra para producirse nuevamente, siempre en este tono que representa una especie de dolor sosegado.

LA RUINA, EL OLVIDO, LA MEMORIA

Avanzados estos pasos en la obra de Diego, podemos preguntarnos qué echan de menos estos poemas y qué pérdida lamentan repetidamente. La ruina es el espacio preciso que combina los engranajes de la memoria y el olvido en movimientos consecutivos. Se ve esto, por ejemplo, en uno de los poemas que con más fuerza traen a la mente esa actitud frente a la pérdida y la decadencia (si el tiempo se escinde, también lo hace el espacio), como es “El Paso de Agua Dulce”:

[...]
 Y otras veces el Paso me deslumbró en su estricta intemperie
 [...]
 Quedábase vacío, uno por uno perdiendo mis recuerdos. (12)

El proceso de nombrar el mundo, elemento a elemento, se va dando a la inversa, en una suerte de desaparición de los mismos elementos, en orden fatal hacia el vacío (luego el lenguaje deberá llenar este vacío). La poesía cumple una función de palabra que acompaña tanto a la voz lírica como al lector. Es como si la debacle del espacio marcara de manera definitiva, casi pendular, las fluctuaciones entre el olvido y la memoria. La voz pretender integrar lo que ha hallado destruido; tomar las ruinas e intentar una mirada restauradora, desde la perspectiva de la cultura. El poema, en el caso de Diego, no es solamente el acto de habla trascendente *per se* que la lingüística nos enseña, sino que es esencialmente un acto de memoria.

Los mismos segmentos temporales –mañana, tarde, noche– van señalando gradaciones descendentes y distancias entre un pasado vigoroso y un presente que se derrumba:

La mesa de comer, la buena mesa
 enjaezada de nieve con abejas de oro
 como un asno, irónicamente burdo y fidelísimo,
 en perpetuo domingo. Extraña fiesta

y suave horror de comer
mientras en torno los silenciosos días
los recuerdos esparcen, los nombres, los sonidos,
y entre la lumbre del pan manos cruzan
apacibles y bellas, de razonable forma. (17)

Vemos cómo la enumeración (mesa, fiesta, recuerdos) sirve también, a la manera de campanas que repican a muerto, para preparar un marco ambiental y ver cómo, una a una, extrañamos las cosas que ya no están más. Además, está el símil que da características de ser animado a las cosas (mesa como un asno fiel), usado como elemento para procurarse, como habíamos dicho antes, compañía. “Y qué va a ser de tus recuerdos” es casi una letanía elegíaca de los seres y cosas alojados en la memoria, ante la inminencia de la muerte, aunque conserva, como en casos mencionados, la esperanza en los objetos y en los gestos de la cotidianidad:

¿Y qué va a ser de tus recuerdos cuando
no tengan ya dónde encontrar abrigo?
¿El aroma feliz de aquellas cajas
con guerreros minúsculos, herméticos,
[...]
Tu juventud es más que mi memoria,
muchacha eterna de la eterna vía:
ella perdure cuando el resto acabe. (175)

La infancia y los juguetes usados tiempos atrás están entre los recuerdos más próximos en la memoria del yo poético, en estos postreros trances. La consulta se mantiene por los recuerdos, pero incluye, por supuesto, los registros, los testimonios, los nexos, las cosas, las vivencias compartidas. Hay una impotencia implícita, como cuando sabemos que el arte es largo y la vida corta; solamente que ahora Eliseo Diego nos enteramos de que la juventud es larga, y la memoria, corta. Parte decidido a enrostrar dicho desafío. ¿Es la inocencia la pérdida más significativa para esta voz poética? Al parecer, el proceso de crecimiento y la adultez devastan, entre otras cosas, al mundo del niño.

LA REESCRITURA

El yo poético, desde su *locus* enunciativo, mantiene una actitud refleja: escribe y es escrito, tomando en cuenta que la reescritura está, entonces, inmersa en los diversos rostros, en el tiempo fracturado y en ese delicado equilibrio entre memoria y olvido. Dicho equilibrio se advierte, de igual modo, en los intentos por borrar y volver a plantear un discurso, como en las tablillas de cera donde algo de la escritura anterior queda, pero los tiempos superpuestos permiten que dicha escritura se haga presente en forma de capas superpuestas. Así, la reescritura en estos poemas podría apreciarse como una suerte de palimpsesto; y por eso es inútil plantearse una jerarquización de textos, versiones más bien: confluyen en el poema como resonancias de una misma voz lírica. Parecería que el propósito del yo, en este escribir, borrar y reescribir, es el retorno a la edad dorada, en que la mirada, limpia y diríase que inocente, descubre todas las cosas. La polisemia de la palabra reescritura implica ensayo, zozobra, conciencia de los límites; en ningún caso descarta sino que aglutina, si se quiere, caóticamente.

ELEMENTOS BARROCOS EN LA POESÍA DE ELISEO DIEGO Y SU ADSCRIPCIÓN AL NEOBARROCO

No está bien –como correctamente anota Bolívar Echeverría– sustantivar lo latinoamericano con el simplista mote de barroco; el barroco es complejo y no admite una visión superficial. En ese sentido, sería sencillo, según el filósofo ecuatoriano, ubicar dos clases de jugadores en la geopolítica latinoamericana desde el siglo XVI: dominados y dominadores; y obviamente volver al trillado proceso de “códigofagia” –en que el código impuesto se transforma asimilando las ruinas, en las que sobrevive el código destruido.¹ Nótese el término “ruinas”, pues lo hemos destacado anteriormente. Eso sí, se trata de buscar las acciones en el escenario de un conflicto con la cultura española; de hallar las huellas barrocas en un fenómeno específico, en este caso la obra de Eliseo Diego, e indagar de qué forma se inscriben sus poemas en el neobarroco.

1. Echeverría insiste en un desglose de la poética barroca en cercana relación con la cotidianidad latinoamericana.

En efecto, afinándonos nuevamente en la poesía de Eliseo Diego, podemos ver que coinciden la visión del barroco como movimiento de la Contrarreforma y el espíritu profundamente religioso del poeta cubano. A más de esto, la condición telúrica de la temática de Diego, su propensión a la línea poética en busca de sus propios y distintos ritmos, la imagen onírica, incluso lo que ha sido llamado el desengaño situacional, son elementos que abonan en favor de lo barroco.

Como sabemos, el *ethos* de esta poética implica un principio de ordenamiento del mundo. Ya el argentino-brasileño Nestor Perlongher complementó los postulados que para esta escuela planteara Severo Sarduy (disipación, superabundancia del exceso, nódulo geológico, construcción móvil y fangosa, de barro), y sugirió el término *neobarroso* para provocar a la academia: el barroco pasaría de su significado original, perla irregular, a “barroso”, nódulo de barro.²

El barroco interviene aquí, ora para llenar el vacío, ora en producirlo en el espacio físico propiamente dicho, aunque también en el tiempo evocado; y en los poemas de Eliseo Diego produce una sensación de estancamiento en un tiempo mítico: perviven suspendidos en la memoria ese tiempo y ese lugar que luchan contra la desaparición.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

El desengaño y la decepción pueden hacer que el yo se detenga, incluso se regodee, en su condición de aislamiento. Dicha decepción se produce por el espanto que hay en la voz al hallar el mundo en una condición definitivamente desolada; y por la incapacidad por restituirle su orden primigenio. Esta suspensión en el tiempo es resultado del mencionado fracaso.

Esas fisuras, tan visibles en el universo transcrito por Eliseo Diego, no son solamente la prueba de un tiempo y un espacio fracturados, sino la proyección de una ruptura generalizada en la cultura en la que la voz asienta sus bártulos, esto es, su *locus* de enunciación. Por lo tanto, la fisura se propaga y vuelve hacia el yo, y delata que este no se trata, de manera alguna, de un bloque sólido y fuertemente cohesionado.

2. En el prólogo de *Caribe transplatino, poesía neobarroca cubana e rioplatense* (São Paulo: Iluminuras, 1991), Perlongher propone una serie de líneas de esta perspectiva estética.

Ya se ha dicho antes que los griegos lo inventaron todo. Viene a nuestra cabeza el concepto de... (nostos, regreso) como tópico retórico. El dolor de retornar y transitar lo andado, aunque sea en los feudos de la memoria, se halla como una profunda e insoslayable impronta en la obra de Eliseo Diego. Se trenzan la mirada del niño que fue con la del adulto que es, en dimensiones inversas, aunque poderosas ambas por cierto. El producto es un discurso decantado en que ambas miradas, la del niño y la del adulto, pueden llegar a abrumar poderosamente al sujeto. Las cosas adquieren insospechadas proporciones. Opacas son muchas de las imágenes de Eliseo Diego, y esto nos lleva a un tono que no es estridente, sino más bien calmo; como aquel dolor sosegado que habíamos mencionado.

Lo íntimo, el espacio de lo familiar en la obra del poeta cubano, tiene reminiscencias distintas. Y hay allí algo terrible, pues nos hace desconfiar de lo cercano, de lo que no debería ofrecer peligros. Allí se halla el dolor ante la pérdida y el lugar de la nostalgia.

Para el poeta el tiempo es importante, la memoria que rescata del olvido al individuo y al colectivo, también. La muerte sería el vacío, la noche, la vacuidad contra los que también empuñan sus armas y se revuelven en una refriega encarnizada. Cuánto de éxito ha obtenido es cuestión que el lector dirá cuando ponga los pesos en los fieles de la balanza. ❖

Fecha de recepción: 9 de enero de 2014

Fecha de aceptación: 16 de marzo de 2014

Bibliografía

- Boadas, Aura Marina. *Lo barroco*. Caracas: Anauco, 1991.
- Diego, Eliseo. *Poesía y prosa selectas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Echeverría, Bolívar. *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*. México D. F.: UNAM, 1994.
- Mayoral, José Antonio. *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis, 1994.
- Perlongher, Néstor. "Neobarroco y neobarroso". En *Caribe trasplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense*. San Pablo: Iluminuras, 1991.
- Quintero, Aramis. "La sombra y el oro en el taller de Diego". En *Poesía y prosa selectas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Ricoeur, Paul. *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco". En *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1980.

R E S E Ñ A S

Pedro Jorge Vera, *Diana ha regresado* y otros cuentos

(prólogo y selección de Emmanuel Tornés Reyes y Raúl Serrano Sánchez), La Habana, Arte y Literatura, 2011, 140 p.

Pedro Jorge Vera (Guayaquil, 1914-Quito, 1999) nos enseñó con su literatura la manera de contar historias como un clásico del género, a construir el tinglado de la intriga y la sorpresa final con la sencillez natural de un narrador que sorprende a sus lectores, a delinear en pocos trazos el conflicto interior de los personajes, a mantener la ética del compromiso político pero también a mantener la libertad creativa en nombre del arte literario. Con el ejemplo de su vida y su militancia consecuente, nos enseñó a ser honestos con nuestras ideas y a defender la causa de los pueblos de nuestra América.

La editorial Arte y Literatura, de Cuba, nos ha entregado a comienzos de 2012 una colección de los cuentos de Pedro Jorge Vera bajo el sugerente título de *Diana ha regresado y otros cuentos*, preparada por el académico y crítico cubano Emmanuel Tornés

Reyes (Manzanillo, 1948) y el escritor y académico ecuatoriano Raúl Serrano Sánchez (Arenillas, 1962), quienes estuvieron a cargo de la selección, el prólogo y las notas de esta edición que, al final, nos ofrece una acuciosa bibliografía de las primeras ediciones de las obras de Vera.

La selección incluye los cuentos más conocidos de Vera: “Luto eterno”, “Un ataúd abandonado”, “Ava y las palmas” y “¡Jesús ha vuelto!”. Asimismo, dos relatos magistrales: el uno, “Los mandamientos de la ley de Dios”, compuesto de diez cuadros que van desentrañando la hipocresía de la religión institucionalizada, y otro, “El destino”, una *nouvelle* de suspenso y terror, heredera del mejor Poe. La selección se complementa con textos en donde las preocupaciones éticas y estéticas de Vera están remarcadas con su manejo particular de la truculencia: así, “La muerte propia”, “La apuesta”, “El retrato de la víctima” o esa joyita demencial, sostenida por la vigilia de la sinrazón y el horror, que es el cuento que da nombre a la selección.

El prólogo a dos manos de Tornés y Serrano es no solo una introducción general a la obra de Vera, sino un estudio concienzudo y de lectura cercana de

cada uno de los cuentos de la selección. Con agudeza crítica, van dando cuenta de las características particulares de cada relato contextualizadas en las características generales de la narrativa de Pedro Jorge Vera. Así, Tornés y Serrano señalan la diversidad de preocupaciones temáticas de Vera: la hipocresía de los individuos y los funcionarios, la religión como fuente de los prejuicios sociales, las ideas y acciones extremistas, la doble moral, las injusticias sociales y políticas y el abuso del poder, así como la violencia permanente de la sociedad y la condición humana.

Tornés y Serrano, con acierto de lectores consumados, llaman la atención sobre un sello particular de la narrativa de Vera:

[...] su propensión a contaminar las historias con la sátira, el sarcasmo, la ironía y el humor. Tales recursos permiten desdramatizar los comúnmente complicados y dolorosos trances en los que se ven envueltos los protagonistas verianos. En lo tocante al lector, constituyen un ardid para distanciarlo emocionalmente (una especie de extrañamiento brechtiano) de la ficción, de manea que alcance así una lucidez más ajustada a los fines del relato.

Diana ha regresado y otros cuentos, de Pedro Jorge Vera, selección de relatos preparada por Emmanuel Tornés Reyes y Raúl Serrano Sánchez, es un libro que, con seguridad, acercará a los lectores cubanos a los más intensos cuentos de la narrativa de Vera así como les entregará una mirada profundamente crítica, desde los textos escogidos, de uno de los autores más representativos de la literatura de nuestra América de la segunda mitad del siglo XX. Con estos

cuentos, Pedro Jorge Vera visita nuevamente la isla de cuya revolución fue siempre un militante solidario.

RAÚL VALLEJO,
 ÁREA DE LETRAS,
 UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
 SEDE ECUADOR

FREDDY AYALA PLAZARTEN, EDITOR,
Premonición a las puertas:
reciente poesía ecuatoriana
(autores nacidos
a partir de 1979),

Quito, Dirección de Comunicación
y Cultura, Universidad Central
del Ecuador, 2012, 211 p.

Entre otras de las razones de ser de esta antología está la de poner al alcance de los lectores lo que son y representan las diversas visiones poéticas de aquellos autores ecuatorianos nacidos a partir de 1979; por tanto, se trata de autores que se han movido en las arenas sospechosas de los escenarios virtuales del siglo XXI.

En su armado, el antólogo y poeta Freddy Ayala ha privilegiado, así lo declara en el texto de apertura, a más de la calidad de los poemas, el que estos pongan en diálogo, establezcan una serie de contactos y nexos en los que su riqueza simbólica, a la vez, sea evidencia de lo que representan los diversos “lugares de origen” de cada uno de los antologados, y la condición de pluralidad del tiempo y espacio que habitan. De ahí que este libro, con sus particularidades, se sume a los varios y variados textos plurales que se publicaron desde finales del siglo XX e inicios del XXI. Libros que, en unos casos, se planteaban como el anuncio o advertencia de ciertos grupos, más que generaciones, en los que los textos eran un manifiesto político, reformulando el juego y la práctica de las vanguardias de los años 20 del siglo pasado y de quienes vinieron luego.

Premonición a las puertas supera, también, la noción volátil, siempre difusa, de lo que en determinado momento

se dio en llamar “novísima poesía”, olvidando que tan novísimo sigue siendo Vallejo, Villaurrutia como Hugo Mayo. De ahí que resulte más sensato para el antólogo definir esta selección como “reciente”, que apuesta y asume el albur de la transición y los desafíos de la ruptura. Pues, lo sabemos, la gran poesía siempre será “reciente”, esto es que en sus diversas estrategias expresivas comienza y recomienza sin concesiones; aventura en la que atenta contra lo hegemónico y sus trampas. Además, el tiempo de su desciframiento gozoso, que no excluye la ceremonia del dolor, está al margen de todo calendario o argumentos extratextuales.

Los 17 autores escogidos, entre mujeres y hombres, nos dan las claves de lo que significan aquellos temas y asuntos que siempre serán una constante, desde la experiencia y el descrédito de su realidad cotidiana, en la escritura poética: el sujeto inmerso en la tramoya del padecimiento urbano, el amor y sus cenizas que enciegan, esclavizan y liberan, pero que también matan; la fe de los posmodernos que no se funda en la búsqueda de lo divino, sino en la legitimación de toda forma de alucinación y redescubrimiento del cuerpo y los paraísos gaseosos del deseo y el placer; búsqueda que está atravesada por las sombras despiadadas de la muerte que se convierte en un sicario de múltiples máscaras y promesas. Pero también están los fantasmas que nos devuelven a las aguas nada mansas de la memoria individual y colectiva, por donde se cuelan aquellas voces que dan cuenta de los orígenes heterogéneos de estos discursos, así como de sus diversos y ricos mecanismos expresivos.

Una antología que despertará –esperamos que así sea– múltiples acercamientos y debates, y de la que se dirá, es justo y necesario, que no están “todos los que son”. Aunque los que están, desde el desafío verbal, demostrarán por qué son y por qué están entre estas páginas en las que sus *premoniciones* son el código de un tiempo en el que todo se muestra como un laberinto en llamas.

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ,
 ÁREA DE LETRAS
 UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
 SEDE ECUADOR

EDWIN ALCARÁS,
La tierra prometida,
 Quito, Eskeletra, 2012

Lo que pretendo hacer es solo un ejercicio subjetivo, una lectura puntual (en pocas palabras) o una puerta de entrada –de las muchas que habrá– hacia *La tierra prometida*, el cuentario de Edwin Alcarás.

Para ello, sigamos a Ricardo Piglia cuando propone que todo cuento relata dos historias, una evidente y otra velada (por decirlo de algún modo). Solo al final –cuando suele emerger el desenlace de la historia oculta– el lector accede cabalmente a la doble resonancia del relato.

El carácter velado de la historia 2 (llamémosla así) no se debe a la interpretación, a la lectura que dota de múltiples sentidos a los símbolos; sino que es a menudo la clave de la primera historia, la más evidente, la 1. Esta es otra manera de ver la teoría del iceberg de Hemingway, que postula que en narrativa lo no dicho es tal vez más denso, rico e importante que lo relatado.

Apliquemos la teoría de Piglia a un cuento de *La tierra prometida*, al titulado “Vía Cariño”, por ejemplo. En él, el narrador cuenta cómo llegó a Bahía de Caráquez para conocer a Pacífico Nil, un autor enigmático de fantástica obra, y cuya existencia quiere comprobar. El narrador nos relata lo que vivió en un puerto casi abandonado, dialogando con dos niños indigentes, frente a un horrible cebiche de concha, y bajo la mirada torva de un viejo de dudosa apariencia. Esa, digamos, es la historia 1.

Añadamos también que en la narración están incrustados pasajes entre

Una antología que despertará –esperamos que así sea– múltiples acercamientos y debates, y de la que se dirá, es justo y necesario, que no están “todos los que son”. Aunque los que están, desde el desafío verbal, demostrarán por qué son y por qué están entre estas páginas en las que sus *premoniciones* son el código de un tiempo en el que todo se muestra como un laberinto en llamas.

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ,
 ÁREA DE LETRAS
 UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
 SEDE ECUADOR

EDWIN ALCARÁS,
La tierra prometida,
 Quito, Eskeletra, 2012

Lo que pretendo hacer es solo un ejercicio subjetivo, una lectura puntual (en pocas palabras) o una puerta de entrada –de las muchas que habrá– hacia *La tierra prometida*, el cuentario de Edwin Alcarás.

Para ello, sigamos a Ricardo Piglia cuando propone que todo cuento relata dos historias, una evidente y otra velada (por decirlo de algún modo). Solo al final –cuando suele emerger el desenlace de la historia oculta– el lector accede cabalmente a la doble resonancia del relato.

El carácter velado de la historia 2 (llamémosla así) no se debe a la interpretación, a la lectura que dota de múltiples sentidos a los símbolos; sino que es a menudo la clave de la primera historia, la más evidente, la 1. Esta es otra manera de ver la teoría del iceberg de Hemingway, que postula que en narrativa lo no dicho es tal vez más denso, rico e importante que lo relatado.

Apliquemos la teoría de Piglia a un cuento de *La tierra prometida*, al titulado “Vía Cariño”, por ejemplo. En él, el narrador cuenta cómo llegó a Bahía de Caráquez para conocer a Pacífico Nil, un autor enigmático de fantástica obra, y cuya existencia quiere comprobar. El narrador nos relata lo que vivió en un puerto casi abandonado, dialogando con dos niños indigentes, frente a un horrible cebiche de concha, y bajo la mirada torva de un viejo de dudosa apariencia. Esa, digamos, es la historia 1.

Añadamos también que en la narración están incrustados pasajes entre

paréntesis que complementan el relato del narrador; en ellos, una voz íntima le habla desde un futuro cargado de dolor, quizá de arrepentimiento o melancolía.

Así se va desarrollando la historia 1, que nos cuenta cómo los niños callejeros conducen al narrador hasta un burdel (que se llama “Vía Cariño”), cómo el narrador se las apaña para dar con Katherine, la matrona del lugar, y cómo logra enterarse de alguna pista sobre el misterioso Nil, para proseguir su aventurada búsqueda.

En un tugurio anochecido, aplastado por la espesura del aire tropical, adonde lo ha llevado su inquietud, tiene lugar el desenlace de la primera historia. No voy a develarlo. Solo digamos que el narrador vive una tragedia al entender que su búsqueda toda tal vez era infructuosa, o que el escritor tras quien iba quizá lo había estado viendo todo el tiempo.

La historia 2 (que Piglia nos asegura que siempre existe) en este caso culmina también en un encuentro. No con un misterioso autor en la soleada y brutal Bahía de Caráquez, sino que es el choque producido cuando la ficción se enfrenta a la realidad. Dicha historia está relatada, fragmentariamente, en las hendijas de la historia 1, en los paréntesis mencionados, cuando el narrador es interpelado por una voz interior que sabe desde el principio en qué ha acabado la búsqueda de Nil, cuáles fueron los signos ocultos que el narrador no supo leer en su camino; que ve con ironía toda la historia superficial, porque sabe que la realidad es una cosa y la literatura es otra. En fin: que paladea con amarga delectación el error del personaje-narrador, al pretender asir la realidad mediante la ficción. En las últimas

líneas del cuento, el protagonista, como todo ser literario, es abandonado por las palabras, que son su vida.

Salvando que le he quitado toda la gracia al cuento, y que lo he reconstruido solo a nivel esquelético, digamos que su ejecución contenida lo hace envolvente, que su clímax narrativo contiene un denso dramatismo humano e intelectual, y que está construido con una textura hermosa y potente, como cuando dice:

La vida, supusiste, trabaja en secreto, y cuando menos lo esperas te salta al frente con los ojos furiosos. La vida es como los ladrones, te dijiste.

Hasta ahí, las ideas de Piglia calzan con precisión. Lo interesante, si nos detenemos o volvemos a este cuento, es que de cierta manera la historia 1, la del primer nivel, es ya la historia 2. Si hemos dicho que la segunda (la oculta) era el enfrentamiento entre la realidad y la literatura, tenemos que decir que la historia epidérmica fue siempre una variación de ello: el narrador había ido a Bahía de Caráquez tras leer una extraordinaria novela hallada al azar, para encontrar al autor, al individuo, al hombre. Es decir, la motivación del protagonista nació de una lectura literaria, a la que quiere hacer corresponder una verdad extraficcional. Y por ello, el desenlace tanto de la historia 1 como de la 2 no solo que coinciden, sino que son uno, el mismo.

El efecto resultante de esta estructura es, por un lado, que el clímax del final gana en intensidad dramática al contener la expectativa de dos relatos; y por otro, al ser la primera historia una suerte de reflejo de la segunda, el acto

de que una oculte a la otra superponiéndose se convierte en una puesta en el vacío, como cuando enfrentamos dos espejos y la visión se vuelve infinita.

Tenemos entonces una sensación de vértigo que es, a mi modo de ver, el hilo conductor de este libro de cuentos. Ya sea el protagonista de un cuento un escritor en busca de una epifanía de inspiración; o un oficinista que trastoca su aburrida vida inventando una aventura, y termina presa de su invención; e incluso un periodista con afanes literarios que se da cuenta de su falta de talento e intenta encontrar (crear) una manera de morir diferente del suicidio [...] muchas de las tramas de *La tierra prometida* implican una similar búsqueda: la porfiada esperanza de que la realidad sea creada, modificada o hallada mediante su correlato literario, mediante las palabras y el arte. Las anécdotas de estos personajes son fabulosos y emotivos intentos por encontrar un sentido al mundo cotidiano; ellos se desviven por leer, como si fuera un libro, esa realidad que se les impone como una “cara sucia y hambrienta”. Así, a muchos de ellos les espera una dolorosa conclusión, cargada de ironía, tragicómica o solo trágica.

Para ponerlo en palabras de uno de estos memorables personajes:

la verdad no puede existir. La verdad, esa palabra gigantesca y odiosa, ese amuleto para oligofrénicos, no puede ser más que una imagen de otra cosa más oscura y más amarga, de un silencio negro, absurdo y tajante.

Si extendemos la idea de Piglia de las dos historias, podemos decir que la historia 2 es una sola en todo este libro, que la clave de estos cuentos es unita-

ria, y que esto le da fuerza al cuentario y a la propuesta de su autor.

Solo quisiera detenerme un momento más en el último cuento del libro, titulado “Acuérdate de la muerte (insumos para una crónica)”, que es el más extenso y el menos cuento: su subtítulo debería ser “insumos para una novela”. Pues, aunque giren en torno a uno solo, varios personajes logran cierto desarrollo y, sobre todo, varios niveles de ficción (con sus propias tramas) entran en diálogo, formando un texto-*collage* que da la voz a distintas versiones de una historia. ¿Cuál es la historia? Básicamente, cuenta sobre un periodista cultural que, imbuido por el afán de escribir ficciones, inventa la existencia de un libro desconocido supuestamente escrito por Eugenio Espejo; forja pasajes del libro y busca publicarlos en el diario en que trabaja, como hallazgos históricos; tamaña falsedad es, metafóricamente, su fin.

No quiero enfatizar en que uno de los amigos del protagonista declara sobre él: “*Su problema, el problema fundamental de su vida, se llamaba, precisamente, ‘realidad’*”: Lo que me llama la atención es cómo, dentro del cuento, el público lector, conocidos y colegas del protagonista, los administradores del medio de comunicación, y hasta la ley civil reaccionan con violencia frente a esa ficción, a esa falta en contra de la verdad, como si la creación fuese un insulto inaceptable.

Reclamamos una realidad unánime, exigimos que todo se apegue a un principio inobjetable, que la maquinaria en que encajamos se alimente del combustible llamado verdad. Pero los empecinados personajes de *La tierra prometida* quieren algo más, intuyen

que hay algo del otro lado de sus existencias, y lo abandonan todo para ir tras ello. Volviendo a lo de Piglia: van desde la historia 1 hacia la 2 como si fueran el autor, subvirtiéndose en ese acto la frágil realidad en que vivimos, donde pensamos que Edwin Alcarás presenta unos cuentos que ha escrito, en lugar de decir que a través de estos cuentos un autor intenta, como sus personajes, transformar la realidad que tiene al frente, mediante la escritura.

La literatura como principio y la literatura como finalidad es lo que tenemos entre manos. Un círculo virtuoso que –déjeme decirlo brevemente– está escrito con figuras potentes y adjetivos precisos, registros lingüísticos apegados a la verosimilitud de cada personaje, giros sutiles y finales pasmosos.

Pero todo esto no ha sido más que un ejercicio de palabras, el inicio de una posible lectura del libro de Edwin. Por debajo, espero haber ido desarrollando, velada pero sugerentemente, una firme invitación a ingresar en estos muy notables cuentos de *La tierra prometida*.

ANDRÉS CADENA,
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

GONZALO ORTIZ,
Alfaro en la sombra,
Quito, Paradiso Editores,
2013, 341 p.

Alfaro en la sombra es una novela histórica. Como tal, entrelaza datos de la historia con elementos de invención. Las ficciones históricas tienden a privilegiar períodos de transición y crisis, puesto que la historia, en tanto lugar de enunciación, deviene objeto y sustento del drama humano. Se trata de textos que desarrollan la trama alrededor de aquellos momentos que afectan y ponen en juego el destino de la colectividad. En el caso de la novela de Gonzalo Ortiz, esa inflexión histórica se propone articular los dramáticos hechos que convergieron en los crímenes del 28 de enero de 1912. Hoy, un año después del centenario del “arrastre de los Alfaro”, estamos convocados para celebrar la aparición de una novela que se inserta en una prolífica red discursiva que no ha dejado de pensar y resignificar paradigmáticos hechos que forman parte de nuestra memoria colectiva, así como de nuestras señas de identidad y apuestas afectivas. Según el relato de la historia, tales acontecimientos han sufrido diferentes modalidades de recordación: la protesta y la condena, el silencio, la justificación como una sanción “justa” del pueblo frente al abuso de poder, el perdón y el olvido, el culto a Alfaro y la memoria de la impunidad. En suma, los sucesos relacionados con la masacre tienen que ver con asuntos de justicia y opinión pública, agencia individual y masa, Estado, memoria colectiva y patrimonio simbólico de las naciones. Sin duda, asuntos de extrema contempora-

que hay algo del otro lado de sus existencias, y lo abandonan todo para ir tras ello. Volviendo a lo de Piglia: van desde la historia 1 hacia la 2 como si fueran el autor, subvirtiéndose en ese acto la frágil realidad en que vivimos, donde pensamos que Edwin Alcarás presenta unos cuentos que ha escrito, en lugar de decir que a través de estos cuentos un autor intenta, como sus personajes, transformar la realidad que tiene al frente, mediante la escritura.

La literatura como principio y la literatura como finalidad es lo que tenemos entre manos. Un círculo virtuoso que –déjeme decirlo brevemente– está escrito con figuras potentes y adjetivos precisos, registros lingüísticos apegados a la verosimilitud de cada personaje, giros sutiles y finales pasmosos.

Pero todo esto no ha sido más que un ejercicio de palabras, el inicio de una posible lectura del libro de Edwin. Por debajo, espero haber ido desarrollando, velada pero sugerentemente, una firme invitación a ingresar en estos muy notables cuentos de *La tierra prometida*.

ANDRÉS CADENA,
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

GONZALO ORTIZ,
Alfaro en la sombra,
Quito, Paradiso Editores,
2013, 341 p.

Alfaro en la sombra es una novela histórica. Como tal, entrelaza datos de la historia con elementos de invención. Las ficciones históricas tienden a privilegiar períodos de transición y crisis, puesto que la historia, en tanto lugar de enunciación, deviene objeto y sustento del drama humano. Se trata de textos que desarrollan la trama alrededor de aquellos momentos que afectan y ponen en juego el destino de la colectividad. En el caso de la novela de Gonzalo Ortiz, esa inflexión histórica se propone articular los dramáticos hechos que convergieron en los crímenes del 28 de enero de 1912. Hoy, un año después del centenario del “arrastre de los Alfaro”, estamos convocados para celebrar la aparición de una novela que se inserta en una prolífica red discursiva que no ha dejado de pensar y resignificar paradigmáticos hechos que forman parte de nuestra memoria colectiva, así como de nuestras señas de identidad y apuestas afectivas. Según el relato de la historia, tales acontecimientos han sufrido diferentes modalidades de recordación: la protesta y la condena, el silencio, la justificación como una sanción “justa” del pueblo frente al abuso de poder, el perdón y el olvido, el culto a Alfaro y la memoria de la impunidad. En suma, los sucesos relacionados con la masacre tienen que ver con asuntos de justicia y opinión pública, agencia individual y masa, Estado, memoria colectiva y patrimonio simbólico de las naciones. Sin duda, asuntos de extrema contempora-

neidad que devuelven nuestra reflexión a ese “parte aguas de la historia ecuatoriana”, tal como definió Alfredo Pareja Diezcanseco a la Revolución Liberal, y a su máximo líder Eloy Alfaro.

La novela histórica por su propio carácter se nutre del archivo de la historia, de allí su riqueza intertextual en el diálogo con documentos de diferente procedencia y filiación. Es así que la novela de Gonzalo Ortiz pone en evidencia el trabajo con documentos, casi siempre citados entre comillas, provenientes de la prensa de la época, del relato de testigos presenciales, cartas, y de la rica historiografía existente sobre Alfaro y el liberalismo, en el esfuerzo del autor por plasmar los referentes con la mayor fidelidad posible. Este ejercicio que supone recoger información del pasado, con el propósito de armarla de tal manera que revele una verdad de atmósfera (sustento clave del relato histórico), supone la verdadera apuesta del autor: en términos de escritura y realización estética, así como en el trabajo de interpretación de los acontecimientos. Toda novela histórica es un ensayo de interpretación, puesto que la perspectiva narrativa ilumina unos acontecimientos y oculta otros, destaca ciertos personajes y algunos momentos muy concretos de sus vidas; en suma, recorta y selecciona aquellos elementos que sustentan el relato que de la historia se busca ofrecer.

En este sentido, ¿cuál es el rostro de Alfaro que la novela ilumina? Quizá se trata de una perspectiva menos épica de la historia, puesto que Alfaro es evocado, desde diferentes voces narrativas, en una dimensión humana más apegada a los intereses materiales del devenir histórico: el afán de poder, los

intereses del capital internacional, los favorables vínculos con empresarios y comerciantes, el afán de riqueza articulado a la modernización del Estado y al progreso, aparecen como estratégicos móviles que tras bastidores empujan el carro de la historia. Cuando señalo que Alfaro es evocado, lo hago en el sentido literal de su definición: “traer algo a la memoria o a la imaginación”. Alfaro, como el título de la novela lo anuncia, está a la sombra, puesto que no interviene de manera directa como protagonista, sino que sus acciones son “evocadas”, relatadas por otros personajes en el curso de los diálogos o del intercambio epistolar.

Alfaro en la sombra aprovecha los recursos de la novela policial y de la novela epistolar, en la modalidad de capítulos alternados. En clave policial, la novela tiene como protagonista principal a un comandante norteamericano que se traslada a Ecuador para convertirse en detective y averiguar las causas del fallecimiento del comandante Matthewman. Como toda novela policial, su principal móvil es la resolución de un caso, basándose en la indagación y la observación. Siempre existe en este tipo de novela un detective que investiga un acontecimiento, producido con clara desobediencia de la ley. La novela policial a menudo presenta ambientes convulsionados en los que las normas de convivencia de los ciudadanos se encuentran alteradas. Por ello, la estrategia policial posibilita estructurar una trama con un elevado nivel de conciencia crítica. La cronología de los acontecimientos está en función de los datos que obtiene el personaje en rol de detective en el transcurso de su investigación. En el caso de la novela de Gonzalo

Ortiz, la estrategia policial le permite entretejer una serie de datos que permiten al lector conocer la participación de muy diversos personajes –principales y secundarios– en el devenir de acontecimientos que cruzan historias personales y colectivas. A lo largo de las entrevistas e interrogatorios que mantiene el teniente O’Brady, la novela despliega una rica información acerca de la historia nacional e internacional de la época: la construcción del Canal de Panamá y su importancia estratégica para los intereses de Estados Unidos, la construcción del ferrocarril Guayaquil-Quito, el avance de la ciencia y la tecnología (en particular, en relación a la medicina y cuestiones de ingeniería) y sus complejas implicaciones con los intereses del capital. Vale destacar que los capítulos estructurados en clave policial ponen en evidencia la persistente intervención del país del norte en la vida política de nuestras naciones. La llegada de un buque de la Armada de Estados Unidos, con el propósito de garantizar el orden y el respeto a la propiedad privada, y la participación de algunos de los oficiales de su tripulación en los hechos políticos que culminaron en la masacre del 28 de enero, son reveladores: acciones que responden a una amalgama de intereses económicos y políticos decantan en el asesinato del comandante norteamericano. Guayaquil es el epicentro de la acción; sin embargo, también Panamá es un escenario clave en la definición de acontecimientos que cruzan la biografía de Alfaro.

Por otro lado, los capítulos contruidos en clave epistolar, a partir del intercambio de cartas entre un próspero comerciante quiteño y su hija, testimonian acontecimientos trascendentales de la

política nacional entre fines de diciembre de 1911 y enero de 1912. La primera persona, propia de la novela epistolar, crea la ilusión de comunicación inmediata y favorece al “efecto de verdad” que la novela histórica persigue. Isabel, autora de las cartas dirigidas a su padre, testimonia, desde su particular participación en el desarrollo de los acontecimientos, acerca de la llegada de Alfaro en enero de 1912 y la precipitación de una guerra intestina que decantaría en el Crimen del Ejido el 28 de enero del mismo año. En dicho período, Isabel se encontraba en Guayaquil por negocios de su padre, y su relato tiene la fuerza de un testigo directo. Estos capítulos aportan al relato de la historia en su doble vertiente: la historia con mayúscula y la historia de la vida cotidiana, íntima y secreta, que devela una atmósfera de conspiraciones, postas secretas, pasiones amorosas, en una ciudad convulsionada y dividida. Ambas estrategias, la policial y la epistolar, contribuyen en la configuración de una novela que busca acercar la historia, puesto que la novela histórica intenta hacer más real la historia con ayuda de la ficción. En este esfuerzo por humanizar la historia, *Alfaro en la sombra* ofrece al lector detalles de ambientes y costumbres que pasan por la moda, las técnicas de curación y avances de la medicina, estructuras y jerarquías familiares, hasta, en otra dimensión de las dinámicas sociales, el mundo de los prostíbulos y fumadores de opio.

La novela en su conjunto quiere ofrecer la clave para abrir el “último cajón del bargueño”; esta es una frase que suele repetir el personaje detective en su esfuerzo por aclarar el caso encomendado. Es también, sin duda

alguna, el propósito de Gonzalo Ortiz por comprender las claves de la historia. De una historia –la de Alfaro y la Revolución Liberal– que permite ser apropiada y resinificada en diferentes coyunturas y desde enfrentadas perspectivas que aportan al conocimiento y al debate de un período cardinal de la historia ecuatoriana.

ALICIA ORTEGA CAICEDO,
ÁREA DE LETRAS
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

ADRIANA CASTILLO DE BERCHENKO,
TRAD. DE CRISTINA BURNEO,
Alfredo Gangotena
o la escritura escindida,
Quito, Acróbata, 2013, 271 p.

En 1992 se publica la monografía de Adriana Castillo de Berchenko¹ *Alfredo Gangotena ou l'écriture Partagée* redactada en francés. La misma autora escribe en *Le discours et l'écriture des voix non autorisées dans la littérature latino-américaine*:

En marzo de 1992 ve el día *Alfredo Gangotena, poète équatorien 1904-1944 ou l'écriture partagée*, Perpignan, P.U.P., 1992. Esta obra, cuyo contenido corresponde en gran medida con el del primer volumen de nuestra tesis, aunque se trate de una versión revisada, corregida y aumentada en parte, obtuvo una recepción crítica alentadora. Importantes notas de lectura en publicaciones especializadas saludaron la presencia de la obra [*Alfredo Gangote-*

-
1. Adriana Castillo de Berchenko (Temuco, Chile, 1941; Aix-en-Provence, Francia, 2011) fue catedrática en Aix-Marseille Université (antiguamente Université de Provence) e investigadora. Publicó numerosos estudios sobre literatura chilena y más generalmente latinoamericana (poesía, novela, cuento). Cristina Burneo es profesora y traductora en la Universidad San Francisco de Quito; le interesan la traducción como práctica, historia e idea, así como la poesía bilingüe y la ciencia en poesía. Ambas se conocieron e intercambiaron ideas acerca de Gangotena.

alguna, el propósito de Gonzalo Ortiz por comprender las claves de la historia. De una historia –la de Alfaro y la Revolución Liberal– que permite ser apropiada y resinificada en diferentes coyunturas y desde enfrentadas perspectivas que aportan al conocimiento y al debate de un período cardinal de la historia ecuatoriana.

ALICIA ORTEGA CAICEDO,
ÁREA DE LETRAS
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

ADRIANA CASTILLO DE BERCHENKO,
TRAD. DE CRISTINA BURNEO,
Alfredo Gangotena
o la escritura escindida,
Quito, Acróbata, 2013, 271 p.

En 1992 se publica la monografía de Adriana Castillo de Berchenko¹ *Alfredo Gangotena ou l'écriture Partagée* redactada en francés. La misma autora escribe en *Le discours et l'écriture des voix non autorisées dans la littérature latino-américaine*:

En marzo de 1992 ve el día *Alfredo Gangotena, poète équatorien 1904-1944 ou l'écriture partagée*, Perpignan, P.U.P., 1992. Esta obra, cuyo contenido corresponde en gran medida con el del primer volumen de nuestra tesis, aunque se trate de una versión revisada, corregida y aumentada en parte, obtuvo una recepción crítica alentadora. Importantes notas de lectura en publicaciones especializadas saludaron la presencia de la obra [*Alfredo Gangote-*

-
1. Adriana Castillo de Berchenko (Temuco, Chile, 1941; Aix-en-Provence, Francia, 2011) fue catedrática en Aix-Marseille Université (antiguamente Université de Provence) e investigadora. Publicó numerosos estudios sobre literatura chilena y más generalmente latinoamericana (poesía, novela, cuento). Cristina Burneo es profesora y traductora en la Universidad San Francisco de Quito; le interesan la traducción como práctica, historia e idea, así como la poesía bilingüe y la ciencia en poesía. Ambas se conocieron e intercambiaron ideas acerca de Gangotena.

na, poète équatorien 1904-1944...] en Francia y en América Latina.²

Efectivamente, se valora en esas notas de lectura (publicadas en Francia, Guatemala y Ecuador) el trabajo original dedicado a Gangotena en la destacada obra de A. Berchenko.³ Así, la presente nota podría parecer superflua, pero pretendemos brindar una nueva mirada al libro de Berchenko, saludando la traducción hecha por Cristina Burneo, *Alfredo Gangotena o la escritura escindida*, que permite una difusión en lengua española de esta importante monografía. En una hermosa edición, publicada por Acróbata (Quito, 2013), la crítica y traductora ecuatoriana sigue fielmente el texto original,⁴ respetando la sensibilidad poética y la riqueza del estudio de la académica franco-chilena, añadiendo su propia impronta a través de la inserción de documentos inéditos: reproducción de manuscritos, dactiloscritos, portadas de revistas o de ediciones príncipes en color –citados por A. Berchenko pero no integrados a la edición en francés de su

obra–, que Burneo, superando su papel de traductora y proponiendo también una labor de investigadora, obtuvo en los archivos y Museo de la Literatura de Bruselas y que ahora ilustran y enriquecen el libro.

La obra consta de nueve capítulos equilibrados, además de una introducción y una conclusión sólidas. C. Burneo inserta una nota de traducción y agradecimientos, realzando su objetivo: poner la obra “en circulación en nuevos contextos”,⁵ así como un interesante “Diario de traducción” que valora la labor de Berchenko y explica las etapas de elaboración del volumen traducido. Así, 21 años tras su publicación, este libro, ya calificado en 1992 de “valioso estudio literario sociológico” por Rogelio Arenas,⁶ cobra un nuevo soplo, alcanzando de ahora en adelante las tierras latinoamericanas y, en especial, ecuatorianas. Esa difusión es fundamental, en la medida en que la obra de A. Berchenko compagina con fineza y profundidad trayectoria existencial-poética de Gangotena, texto y contexto histórico-cultural así como análisis textuales de versos gangoteanos, demostrando la imbricación entre creación y vida del poeta francófilo. Uno de los ejes de la obra es la “con-

2. (La traducción al castellano es nuestra). Consúltese: Adriana Castillo de Berchenko, *Le discours et l'écriture des voix non autorisées dans la littérature latino-américaine* (Perpignan: Université de Perpignan, 1996), 63-4.
3. Las notas se publican en *Les langues néo-latines* (París, 1992), Caravelle (Toulouse, 1993), La hora cultural (Ciudad de Guatemala, 1992), *Chandelle. Revue de l'Alliance Française* (Quito, 1992).
4. C. Burneo opta por una traducción fiel, literal y cuidada de la escritura de Adriana Berchenko, aunque a veces efectúe algunas adaptaciones como la desaparición del plural de modestia reemplazado por un Yo.

5. Cristina Burneo, “Nota de traducción y agradecimientos”, en Adriana Castillo de Berchenko, *Alfredo Gangotena o la escritura escindida*, trad. de Cristina Burneo (Quito: Editorial Acróbata, 2013), 9.
6. Rogelio Arenas, “Adriana Castillo de Berchenko”, *Alfredo Gangotena, poète équatorien (1904-1944) ou l'Écriture partagée* (Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 1992), 298; C.M.H.L.B. Caravelle, Université de Toulouse Le Mirail, No. 60 (1993), 171.

dición bilingüe” de Gangotena (1904-1944), analizada a partir de las motivaciones personales y de la pertenencia del poeta a una aristocracia, demostrándose el influjo de la estada parisina en el “proceso creativo” del poeta.⁷ Los capítulos siguen un orden cronológico, sin desconectar nunca lo biográfico de la creación poética gangoteana y teniendo en cuenta el contexto histórico. Así, la investigadora franco-chilena relata el encuentro precoz de Gangotena con futuros poetas y narradores en el Pensionado Elemental y presenta el origen de la formación literaria de Gangotena; hábilmente, sigue el despertar creativo del adolescente, futuro creador brillante, aludiendo al premio poético que recibe en 1916 y a sus primeras publicaciones en español en 1918 que reflejan ya “una fuerza expresiva”.⁸ Se presenta con finura el paso de un idioma a otro a través del viaje de la familia Gangotena en 1920 a París, calificado de “experiencia iniciática”⁹ para el poeta y que da lugar al descubrimiento de nuevas realidades. A. Berchenko considera que es ahí donde surgen “las vías de la expresión”¹⁰ gangoteana y lleva a cabo reflexiones que le permiten al lector entender cómo se forja en el joven escritor la toma de conciencia de su vocación literaria.

Se estudian la influencia y el papel determinante de algunos intelectuales en los inicios creadores de Gangotena, como Gonzalo Zaldumbide, diplomático y amigo de la familia, quien conecta al poeta con muchos otros escritores. Se

sigue paso a paso el proceso creador de Gangotena, sobre todo a través de sus primeros poemas en francés (1923) en la revista *Intentions*, punto de partida de numerosas publicaciones –que reciben un eco favorable– en revistas literarias francesas y belgas. Las palabras clave de los primeros años de Gangotena en Francia son su condición de francófilo y el “camino de la libertad”¹¹ que emprende. Se explica detalladamente la manera en que consigue codearse con los poetas Max Jacob, Jean Cocteau y Jules Supervielle, el primero reconociendo a un verdadero poeta en el joven ecuatoriano. A. Berchenko sigue guiándonos por el camino creador de Gangotena, quien publica en 1924-1925 “Avent” y “Christophorus” en la revista *Philosophies*, otros poemas en revistas de provincia hasta la publicación en 1928, gracias a la ayuda de Cocteau, de su primer poemario, *Orogénie* (NRF). Son muy interesantes las alusiones a la correspondencia de Jacob y Cocteau con Gangotena, prueba fehaciente del trabajo minucioso de la investigadora franco-chilena que demuestra cómo se va imponiendo Alfredo en las letras parisinas y francesas. Se ponen en relación experiencias vivenciales y creación de Gangotena cuando se nos entera de la enfermedad del poeta (hemofilia) que se convertirá en motivo poético. El recorrido propuesto por Berchenko es múltiple: seguimos la trayectoria creadora de Gangotena, sus experiencias y encuentros así como su itinerario geográfico de ida y vuelta entre Ecuador y Francia, siendo 1928 la fecha del retorno. Se estudian de manera acertada la

7. Castillo de Berchenko, *Alfredo Gangotena...*, 16.

8. *Ibid.*, 23.

9. *Ibid.*, 27.

10. *Ibid.*, 37.

11. *Ibid.*, 49.

ruptura y la pérdida a partir del análisis de versos gangotianos que reflejan la “conciencia del desgarramiento”, la “escisión” y el “dolor de la ausencia”¹² tras su vuelta al país de origen. Los cambios político-económicos que se produjeron en Ecuador durante la ausencia de Gangotena, estudiados con acuidad por Berchenko, dan lugar al surgimiento de poetas de clase media que no aceptan a Gangotena por considerarlo aristócrata y extranjerizante. A ese rechazo se suma el de Henri Michaux en 1928, quien no soporta el exceso de generosidad de su amigo Alfredo y deja Ecuador adonde lo acompañó. La doble ausencia –de París, Europa y de la contingencia ecuatoriana–, la enfermedad, la desolación y la difícil integración a su clase son buenos ejemplos de ese sentimiento de “escisión” experimentado por Gangotena e hilo conductor de la monografía desde su título. El resurgimiento de la expresión poética en español se produce a finales de los años 1920, surgiendo así una “escritura a dos voces”, necesaria para “reconciliarse consigo mismo y con su mundo”.¹³ A. Berchenko recalca en especial el “discurso a dos voces” de *Absence. 1928-1930* (15 poemas en francés y dos en español) marcado por el desaliento, la nostalgia y el amor. Se alude a la escasa recepción de *Absence*, colmada por una carta de Max Jacob de 1933 o un poema-mensaje de Supervielle, y a la correspondencia con Marie Lalou, poetisa de Lille, entre 1934-1938, con la cual se entabla una relación amorosa a distancia; esa relación tiene repercusiones en el quehacer

poético de Gangotena, quien expresa “lo más profundo de su ser”¹⁴ en el canto en francés. La publicación de *Nuit*, último poemario escrito en francés y en el cual noche, vacío y soledad invaden el discurso lírico, tiene lugar en Bélgica (1938) gracias a la amistad con el escritor belga Pierre-Louis Flouquet. Se analiza también el paso de la escritura amorosa en francés a la escritura erótica en español con la publicación de *Tempestad secreta* (1940) –obra donde se percibe una gran libertad creadora– y se menciona el compromiso político del artista, quien apoya a las fuerzas libres de Francia.

Los tres últimos capítulos de la monografía se centran en el análisis minucioso de la recepción y de la escritura poética de Gangotena. A. Berchenko precisa que este adquiere fama de francófilo, lo que lo perjudica al regresar a su país, donde se enfrenta a “amargos reencuentros con el Ecuador”; la escritura en francés aparece pues para él como “bálsamo” y “escudo”.¹⁵ El juicio positivo de Neruda y Dalton, la traducción de poemas suyos al castellano y la clasificación de Gangotena como poeta bilingüe –condición que provoca, a veces, desconfianza en su país– desencadenan algunas publicaciones de estudios sobre su poesía cuya insuficiente recepción se debe a errores, prejuicios y amalgamas. Son sugestivos también el interés de casas de edición francesas (NRF, KRA, J. O. Fourcade) por los versos de Gangotena durante la estadía parisina de este, así como el punto de vista de autores franceses en los años

12. *Ibid.*, 83.

13. *Ibid.*, 103-4.

14. *Ibid.*, 160.

15. *Ibid.*, 189.

1980 acerca de la escritura gangoteana. Si resulta iluminadora la alusión a las corrientes literarias-artísticas que atraviesan la obra gangoteana, lo es aún más el estudio de la escritura muy personal de Gangotena, quien, en busca de perfección, efectúa una “escritura y reescritura poéticas”.¹⁶ A. Berchenko define de manera oportuna tres etapas en la creación del poeta (“despertar a la poesía”, “ciclo de los descubrimientos”, “realización creadora”)¹⁷ y pone de realce la compaginación —en los inicios creadores del poeta instalado en Francia— entre los “nuevos gustos” y “las antiguas preferencias ecuatorianas”.¹⁸ Berchenko cita el poema “Carta” (1922), escrito en español, lo analiza formal y estilísticamente y subraya los rasgos tipificadores del poema (ausencia y desamparo), antes de mencionar los primeros versos en francés del poeta, como “J’apprends la grammaire” (1923), considerado por ella “arte poética”¹⁹ y reflejo del aprendizaje de la escritura. El poeta ensaya diferentes vías en sus primeros años de escritura en francés y expresa la comunión entre hombre y naturaleza en “Christophorus” (1924), poema novedoso en francés pero “auténticamente latinoamerican[o]”, caracterizado por su vuelo lírico y su grandeza épica.²⁰ Adriana Berchenko analiza versos elocuentes como los de “Carême” (*Orogénie*), marcados por el versolibrismo, y que reflejan una “toma de conciencia personal del artista en relación con su ser y con el

mundo”;²¹ menciona la desolación contenida en *Absence. 1928-1930*, el canto trascendente a la mujer en *Cruautés* (1937) y se refiere al Yo apaciguado de *Nuit*, obra que marca una ruptura definitiva con la escritura en francés.

Mediante esta monografía y su traducción al español, se remedia pues una injusticia dando a conocer mejor la obra gangoteana, a menudo inédita o poco valorada en Ecuador como en Francia. El lector descubre a un poeta polifacético, en tensión constante tanto en su vida como en su creación. C. Burneo propone —empresa loable— traducciones al castellano de versos en francés de Gangotena, algunos de ellos ya traducidos en su tiempo por Filoteo Samaniego, Gonzalo Escudero y Margarita Guarderas; sin embargo, de haber dejado en nota los versos originales en francés, el lector hubiera podido apreciar mejor las innovaciones lingüísticas, los juegos de sonidos y rítmicos así como el gozo que sentía Gangotena al manejar palabras en francés y de cuyo dominio da muestra en estos poemas. Hubiera sido útil también indicar en nota, cuando se traducen versos al español —traducciones que padecen a veces de algunas inexactitudes, como la de “Yocasta” o del poema-mensaje de *Supervielle*—, el nombre de los traductores dado que resulta difícil saber cuáles fueron los versos traducidos por Burneo, Samaniego, Escudero o Guarderas. Asimismo, se envía en nota a anexos que están desgraciadamente ausentes de la monografía.

Si Gangotena siente placer por la escritura, Adriana Berchenko manifiesta

16. *Ibid.*, 200.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, 202.

19. *Ibid.*, 207.

20. *Ibid.*, 214.

21. *Ibid.*, 222.

ta amor por la poesía, reconoce el talento de Gangotena, siente empatía con él y efectúa análisis textuales finos, rasgos que constituyen un lindo homenaje a la creación gangoteana y que la traducción de Cristina Burneo restituye con naturalidad. Así, le agradecemos a esta el trabajo que realizó y que favorece tanto el reconocimiento de un gran poeta, Gangotena, como el de una gran académica, Adriana Berchenko, la cual nos dejó con esta monografía, rescatada y traducida por Cristina Burneo, un importante estudio de la obra de un poeta complejo, conmovedor y singular.

BENOÎT SANTINI,
UNIVERSITÉ DU LITTORAL CÔTE D'OPALE
(BOULOGNE-SUR-MER, FRANCIA)

Bibliografía

- Arenas, Rogelio. "Adriana Castillo de Berchenko". En *Alfredo Gangotena, poète équatorien (1904-1944) ou l'Écriture partagée*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 1992; *C.M.H.L.B. Caravelle*, Université de Toulouse Le Mirail, No. 60 (1993).
- Castillo de Berchenko. "Adriana". En *Alfredo Gangotena o la escritura escindida*. Trad. de Cristina Burneo. Quito: Editorial Acróbata, 2013.
- . "Adriana". En *Le discours et l'écriture des voix non autorisées dans la littérature latino-américaine*. Perpignan: Université de Perpignan, 1996.

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ, EDITOR,
Solo ella se llama
Marilyn Monroe
(Relecturas de una diosa),
Cuenca, Casa de la Cultura
Ecuatoriana, Núcleo del Azuay,
2013, 183 p.

Muchos libros me hacen feliz, pero hay unos que me tocan de manera fulminante. *Solo ella se llama Marilyn Monroe (Relecturas de una diosa)* es de estos que deslumbran a primera vista, y que duplican su efecto cuando se han consumido. Portada y fotos hacen el impacto visual: la bella del celuloide captada para siempre en imágenes menos reproducidas que las otras –la del vestido levantado por el viento del tren subterráneo, la del rostro serio apoyado en el borde de una tina de baño frente a Tony Curtis, con peluca de mujer, la que emerge del pastel para cantar "Happy Birthday, Mr. President"–; en las de este libro, Marilyn lee ejemplares de títulos distintos, con rostro de concentración o deleite.

La hazaña es, otra vez, de Raúl Serrano, escritor prolífico y estudioso disciplinado de las letras ecuatorianas, en una preciosa edición cuencana, bajo el sello Último Round, que se publica este año –al siguiente de la conmemoración de las "cinco décadas de su huida, no de su muerte"–, porque suponen el gran esfuerzo de convocar, recopilar, editar y prologar un conjunto de textos, creados en su mayoría con una intención: hacer un homenaje a la "muñeca sin niña" (luminosas palabras de Huilo Ruales) que concentró significados especiales para hombres y mujeres.

ta amor por la poesía, reconoce el talento de Gangotena, siente empatía con él y efectúa análisis textuales finos, rasgos que constituyen un lindo homenaje a la creación gangoteana y que la traducción de Cristina Burneo restituye con naturalidad. Así, le agradecemos a esta el trabajo que realizó y que favorece tanto el reconocimiento de un gran poeta, Gangotena, como el de una gran académica, Adriana Berchenko, la cual nos dejó con esta monografía, rescatada y traducida por Cristina Burneo, un importante estudio de la obra de un poeta complejo, conmovedor y singular.

BENOÎT SANTINI,
UNIVERSITÉ DU LITTORAL CÔTE D'OPALE
(BOULOGNE-SUR-MER, FRANCIA)

Bibliografía

- Arenas, Rogelio. "Adriana Castillo de Berchenko". En *Alfredo Gangotena, poète équatorien (1904-1944) ou l'Écriture partagée*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 1992; *C.M.H.L.B. Caravelle*, Université de Toulouse Le Mirail, No. 60 (1993).
- Castillo de Berchenko. "Adriana". En *Alfredo Gangotena o la escritura escindida*. Trad. de Cristina Burneo. Quito: Editorial Acróbata, 2013.
- . "Adriana". En *Le discours et l'écriture des voix non autorisées dans la littérature latino-américaine*. Perpignan: Université de Perpignan, 1996.

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ, EDITOR,
Solo ella se llama
Marilyn Monroe
(Relecturas de una diosa),
Cuenca, Casa de la Cultura
Ecuatoriana, Núcleo del Azuay,
2013, 183 p.

Muchos libros me hacen feliz, pero hay unos que me tocan de manera fulminante. *Solo ella se llama Marilyn Monroe (Relecturas de una diosa)* es de estos que deslumbran a primera vista, y que duplican su efecto cuando se han consumido. Portada y fotos hacen el impacto visual: la bella del celuloide captada para siempre en imágenes menos reproducidas que las otras –la del vestido levantado por el viento del tren subterráneo, la del rostro serio apoyado en el borde de una tina de baño frente a Tony Curtis, con peluca de mujer, la que emerge del pastel para cantar "Happy Birthday, Mr. President"–; en las de este libro, Marilyn lee ejemplares de títulos distintos, con rostro de concentración o deleite.

La hazaña es, otra vez, de Raúl Serrano, escritor prolífico y estudioso disciplinado de las letras ecuatorianas, en una preciosa edición cuencana, bajo el sello Último Round, que se publica este año –al siguiente de la conmemoración de las "cinco décadas de su huida, no de su muerte"–, porque suponen el gran esfuerzo de convocar, recopilar, editar y prologar un conjunto de textos, creados en su mayoría con una intención: hacer un homenaje a la "muñeca sin niña" (luminosas palabras de Huilo Ruales) que concentró significados especiales para hombres y mujeres.

Cada contribución –gama variadísima entre cuentos, poemas, crónicas, ensayos, testimonios y hasta un guion cinematográfico– merecería un comentario particular. En este espacio solo puedo dedicarme al estudio introductorio de Serrano que hace la más seductora invitación a revisar los mitos y las realidades en torno de la actriz que construida por Hollywood, sufrió las consecuencias, más negativas que exultantes, de ser “una diosa” de las pantallas.

Lo de diosa debe ir por el culto que ha provocado durante los cincuenta años que se eslabonan desde su desaparición, en una confusa noche de 1962 de la que todavía no se tiene una conclusión definitiva: ¿se excedió con los barbitúricos, tuvo voluntad de autoliminarse? Por muchas razones, es la actriz sobre la que más se ha escrito, motivo de uno de los retratos más célebres de Truman Capote, de una novela de Joyce Carol Oates, del poema que inicia la devoción latinoamericana, de pluma del poeta-sacerdote Ernesto Cardenal.

El estudio de Raúl Serrano sintetiza de elocuente manera las razones de esa devoción en una apretada biografía que recoge los puntos que nos hacen comprender que Norma Jean-Marilyn poseía “una sensibilidad que en su cuerpo es un cardo que a los hombres fascina, pero a la vez descoloca”, y que nunca fue una mujer frívola. Al contrario, llena de ideas propias dentro de una década compleja en la historia de los Estados Unidos, propició el acercamiento con los negros, dio testimonio valiente en los juicios macartistas y buscó el amor rompiendo toda clase de convenciones.

Era “pecaminosa y lectora” afirma Raúl, a base de amplia bibliografía

(que viene bien consignada en este libro) porque “Marilyn era alguien diferente [...] alguien para quien el acto de vivir tenía que ser un acto poético”, y afirmar esto supone de inmediato subversión, libertad, dolor, la constatación de que los moldes de la cultura capitalista y patriarcal no eran para ella.

Los hombres soñaron con ella, algunas mujeres se dieron cuenta de que se esforzaba por romper con el poder. Se quedó para siempre... en llamas.

CECILIA ANSALDO BRIONES,
UNIVERSIDAD CATÓLICA
SANTIAGO DE GUAYAQUIL

SONIA MANZANO,
Solo de vino a piano lento,
Guayaquil, Báez Editores, 2013

Leer la novela de Sonia Manzano, *Solo de vino a piano lento*, es adentrarse en las sinuosidades de un lenguaje que lleva al lector por inimaginables senderos aventurados, llenos de historias familiares, sinsabores depresivos que congelan la palabra, mientras suenan en casi todos los capítulos, desde un piano bohemio, melodías de tangos y boleros de antaño, al compás de metáforas poéticas e intencionadas redundancias lingüísticas que nos marcan entradas y salidas del humor a la ironía y de la nostalgia a los afectos entrañables.

Desde un presente en el que se monta, como escenario principal durante toda la novela, el espacio del Café Nostalgia que nos distrae con la cotidianeidad de sus anécdotas, propias de la vida de un concurrido restaurante bar, se cuenta la vida familiar de esta pianista, Zulema Poveda, mediante retrospectivas que nos ponen al tanto de los antepasados de tal saga o de desplazamientos a otros espacios, para dar cuenta, desde la voz narrativa, de la situación presente de sus actuales miembros.

Pero, ¿quién es Zulema? Según ella, narradora protagonista en primera persona, una mujer muy perceptiva, despreocupada de su arreglo personal, agitada permanentemente por actividades artísticas que se mezclan con problemáticas familiares, que camina muchas horas al día para librarse de las toxinas que a su entender envenenan su psiquis depresiva, y que no tiene tiempo para más; dotada de una sensi-

bilidad musical, de gran pericia artística que la expresa mediante las constantes melodías al piano, las cuales interpreta en su trabajo del Café Nostalgia, y con vocación de maestra del mismo instrumento, con sus alumnos, a los que imparte clases particulares en su casa, la casa de sus antepasados, la que encierra intactos el ambiente y la presencia fotográfica de familiares ya perdidos.

Pero, según esa mirada *otra*, la de Sofía, la prima entrañable a la que no acaba de entender, con quien no se comunica suficientemente por más esfuerzos que haga, Sofía, hija póstuma de Basilisa y adoptiva de Eusebia o Violeta (nombres de personas que desaparecen o que se los cambian, como indicio de futuros desajustes psíquicos), según Sofía, la protagonista “es una solitaria porque así escogió serlo desde cuando se convenció de que la vida en pareja era una opción que sonaba a cadena perpetua o, mínimo, a libertad condicionada. “La muy ilusa”, dice Sofía, “está convencida de que tiene la vida hecha pero hecha una desgracia...”.

Esta doble perspectiva, de dos primas que narran lo que ven y lo que viven, va apareciendo progresivamente en la novela y aunque a nivel discursivo domina la narración de Zulema, sin embargo, en las dosificadas intervenciones de la otra voz que opina y narra, la de Sofía, surgen datos que revelan asuntos clave de la historia. Zulema cuenta y nos da la versión de sí misma y su realidad, y de la locura de Sofía. Cuenta Sofía, que mira lo que considera absurdo en la vida supuestamente “cuerda” de su pariente y nos da otra versión o la complementaria, la cual comparte con nosotros, los

lectores, pero que Zulema desconoce en el transcurrir narrativo de la novela. Llega, entonces, un momento en que sabemos más que la protagonista o nos hemos adelantado a ella en el conocimiento de algunas situaciones. Tal juego de perspectivas y saberes concita constantemente el interés, no tanto por lo que vendrá, sino por las reacciones que desencadenarán los acontecimientos. De esta manera, en la novela se logra encauzar nuestra atención por la vida afectiva y psicológica de los personajes en los que bullen la aventura, el drama, las pasiones encubiertas y también las develadas con tintes abiertamente eróticos y las emociones artísticas.

En toda la novela se muestra el excelente manejo de un discurso que integra la narrativa al uso constante de los recursos poéticos en los que, casi línea a línea en la escritura, nos encontramos con toda una gama retórica que incluye, entre otros, retruécanos, aliteraciones, metáforas, símiles, creando imágenes de excelente factura que ubican ante nuestra percepción lectora todo aquello que la autora pretende mostrar y demostrar.

De allí que Ana María Martinho, en su ensayo publicado en Puerto Rico en la obra *Narradoras Ecuatorianas de hoy, una antología crítica* (2000), afirme con acierto, al referirse a Sonia Manzano, que “se trata de una escritora marcada más por el discurso que por el género”, lo cual nuestra autora reconoce al considerar “sus creaciones como obra de ruptura y de una estrategia de preservación fuera de los cánones de la época...”; y en *Solo de vino a piano lento* encontramos esa combina-

ción de novela narrada con predominio insistente de discurso poético.

Estamos ante un texto que se encuentra estructurado en capítulos vinculados a denominaciones musicales alusivas al tango, que centran la figura de Astor Piazzola, compositor emblemático, admirado por la protagonista de la historia; solo por citar unas: “Liber-tango sin restricciones”, “Balada para un loco”, etc. Estos referentes, unidos a los del bolero y a otros ritmos tropicales, se vuelven una constante que atraviesa la narrativa y el discurso mediante una fraseología ingeniosa en la combinación de frases y fragmentos de letras de canciones y que perfila una identidad latinoamericana a través de hitos de la cultura popular. Noemí Ulloa comenta que la crítica Norma Pérez Martín en un ensayo sobre Sonia Manzano “rastrea el uso de la intertextualidad en la cultura popular y la representación del yo [...] para adentrarse en la memoria autobiográfica”. En esta última novela, la autora mantiene ese recorrido de búsqueda de los rasgos de identidad regional de Latinoamérica, mientras reconstruye una historia de vida que se mezcla con referencia a letras de canciones, poemas y otras obras literarias, todo fusionado en la sintaxis del discurso mediante el que se expresa la narradora y con el que recorre, además, los espacios urbanos de su ciudad, Guayaquil, también a través de excelentes descripciones de puerto vital, bullicioso y agitado, en las que hace mención de algunos de sus lugares más representativos.

Refiriéndose al mismo tema de la intertextualidad del mencionado ensayo, Teresa Furgón de Fritsche afirma que Pérez Martín,

apoyándose en teorías vinculadas con la intertextualidad, advierte en la obra de Sonia Manzano una alternancia de voces y niveles lingüísticos proclives a la picaresca, que dinamizan un discurso en el que los descubrimientos y las veladuras del yo muestran los desplazamientos de la ficción hacia las marcas autobiográficas. Las focalizaciones costumbristas relativas al cancionero popular y al tango alcanzan en la escritora un valor sociocultural.¹

Este reconocimiento lo dice todo.

CECILIA VERA DE GÁLVEZ,
UNIVERSIDAD CATÓLICA
SANTIAGO DE GUAYAQUIL

MARCELO BÁEZ MEZA,
***El mismo mar de todas
las Habanas,***

Quito, Pontificia Universidad Católica
del Ecuador, 2013

¿Adónde viaja el poeta cuando sale de casa, cuando cruza un umbral, desciende de un barco o de un avión, adónde camina, hacia dónde le llevan sus pasos? He aquí que arriba a un puerto, va por el malecón, contempla el Morro y de inmediato adivina el lector que llegarán por el mar unos navíos que proceden de diferentes épocas, que quizá formaron parte de distintas armadas o de expediciones inauditas. La ciudad es bella, con una belleza de perla que resplandece a la luz del mediodía, aunque más tarde se trasmuta en una belleza nocturna de obsidiana a la que sacan destellos la luna creciente y los faroles. El poeta se pierde por los soportales en la penumbra, se protege en la niebla. La ciudad, extrañamente, se ha detenido en el tiempo. ¿Adónde viaja el poeta cuando viaja? El poeta viaja hacia el poema, hacia otros poetas. El poeta Báez viaja a La Habana y consiguientemente, pues no podría ser de otra manera, hacia el gran poeta de la ciudad, que permanece para toda la eternidad en su silla mecedora, contemplando el universo en la palma de su mano. Su mano que se expande en la noche. Apenas ha arribado a la casa de Trocadero donde espera Lezama Lima envuelto en las volutas de humo de su habano (Lezama coloca cuidadosamente sobre la mesa el libro que estaba leyendo por enésima vez, un verdadero clásico, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz) cuando el poeta guayaquileño escucha que el

1. Teresa Furgón de Fritsche, en *Boletín de Humanidades*, Nueva época 7, 2006.

apoyándose en teorías vinculadas con la intertextualidad, advierte en la obra de Sonia Manzano una alternancia de voces y niveles lingüísticos proclives a la picaresca, que dinamizan un discurso en el que los descubrimientos y las veladuras del yo muestran los desplazamientos de la ficción hacia las marcas autobiográficas. Las focalizaciones costumbristas relativas al cancionero popular y al tango alcanzan en la escritora un valor sociocultural.¹

Este reconocimiento lo dice todo.

CECILIA VERA DE GÁLVEZ,
UNIVERSIDAD CATÓLICA
SANTIAGO DE GUAYAQUIL

MARCELO BÁEZ MEZA,
***El mismo mar de todas
las Habanas,***

Quito, Pontificia Universidad Católica
del Ecuador, 2013

¿Adónde viaja el poeta cuando sale de casa, cuando cruza un umbral, desciende de un barco o de un avión, adónde camina, hacia dónde le llevan sus pasos? He aquí que arriba a un puerto, va por el malecón, contempla el Morro y de inmediato adivina el lector que llegarán por el mar unos navíos que proceden de diferentes épocas, que quizá formaron parte de distintas armadas o de expediciones inauditas. La ciudad es bella, con una belleza de perla que resplandece a la luz del mediodía, aunque más tarde se trasmuta en una belleza nocturna de obsidiana a la que sacan destellos la luna creciente y los faroles. El poeta se pierde por los soportales en la penumbra, se protege en la niebla. La ciudad, extrañamente, se ha detenido en el tiempo. ¿Adónde viaja el poeta cuando viaja? El poeta viaja hacia el poema, hacia otros poetas. El poeta Báez viaja a La Habana y consiguientemente, pues no podría ser de otra manera, hacia el gran poeta de la ciudad, que permanece para toda la eternidad en su silla mecedora, contemplando el universo en la palma de su mano. Su mano que se expande en la noche. Apenas ha arribado a la casa de Trocadero donde espera Lezama Lima envuelto en las volutas de humo de su habano (Lezama coloca cuidadosamente sobre la mesa el libro que estaba leyendo por enésima vez, un verdadero clásico, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz) cuando el poeta guayaquileño escucha que el

1. Teresa Furgón de Fritsche, en *Boletín de Humanidades*, Nueva época 7, 2006.

gigante pronuncia unas palabras que aquel se apresura a recoger mientras cruza el umbral. Lo ha cruzado con ese epigrafe, y estamos, nos dice Báez luego, en el Cero, pero cuando apenas se ha escrito el título del poema inicial se ha dejado ya el no-ser del libro o del poema, aun si todavía en los versos de los primeros poemas podemos advertir cierto titubeo, cierta reticencia. ¿Por qué se resiste el poeta al poema? Que no hay Virgilio alguno que lo acompañe, dice Báez, recordando con cierta audacia e ironía al poeta florentino llamado a descender a los infiernos. Pero Báez no va a descender al infierno, va a entrar en la sucesión de ciudades que es La Habana, y lo hará de la mano, o de la sombra de la mano, del gran artífice, del gran mago y maestro de la imagen, o, dicho con mayor precisión aún y como él diría, de la *imago*, es decir, de la imagen que penetra en la historia o de la imagen penetrada por la historia. ¿Tal vez el poeta visitante escuchó a Lezama decir que en su travesía por el universo no tuvo un Virgilio cerca? No, no creo que lo haya dicho Lezama, que sin moverse de su silla mecedora convocó a su compañía a tanto poeta de todos los tiempos.

El mismo mar de todas las Habanas es un viaje poético hacia Lezama, es un homenaje al gran poeta y a su ciudad, recorrida esta en clave poética. ¿Por qué “el mismo mar”, se pregunta el lector? Las ciudades cambian con alguna rapidez, es cierto, y los océanos solo al cabo de eras geológicas. Comparado con el tiempo dado para la existencia de los seres humanos e incluso para el de sus creaciones culturales, el mar parece no cambiar nunca. Mas, ¿acaso no cambia, se puede argüir, con las horas del día, con las mareas, los vientos, las

tormentas? Quizá la poesía sea como el mar, semejante a sí mismo al fin y al cabo pese a los oleajes, pese a sus momentos de calma chicha, pese a su límpida superficie resplandeciente bajo el sol u oscurecida por los sargazos, un infinito que se abisma en la hora más negra de la noche. El mar de la poesía: destellos, fulgor, abismos. La palabra poética habla del ser de una manera que nos toca íntimamente y a la vez nos extraña. Pero las ciudades cambian ante nosotros, distintas siempre y a la vez una misma, una historia. Como los poemas que escriben los poetas. *El mismo mar de todas las Habanas* es un libro de poemas que habla de la poesía y de los poetas. A unos se los nombra: Homero, Virgilio, Ovidio, Dante, Cervantes, Lope, Góngora, Quevedo. Se habla de ellos y se los entrelaza. A otros se los cita: Gironde, Borges, Neruda, Eliot, Granizo... Los poetas se confunden en el poeta diverso que vuelve a ocupar su silla mecedora en la casa de Trocadero. Lo vemos salir de *Paradiso*, vemos al espectro de su alter ego espiar por la ventana a los vecinos, y alguna vez caminar hacia el barrio chino de La Habana en compañía de su visitante. Este acompañará al poeta excelso o a uno de los múltiples espectros hasta el Majestic, el cine cuyo techo era el cielo nocturno donde fulguraban las estrellas. Ahí conversarán por horas, pues este visitante, el poeta Báez, resulta ser un cinéfilo que se enfrasca en meditaciones cuasi metafísicas y cuasi fisiológicas, pero siempre poéticas, sobre el ojo y la pantalla; sobre el tiempo, la eternidad y el fotograma; y, por supuesto, aprovecha la ocasión para dialogar con el fantasma de Lezama sobre la imagen poética. Más tarde entrará la madre del

poeta, su espectro ha vuelto para mirar lo que ha escrito José, nosotros los veremos, al poeta y su madre, gracias a la cámara de Báez que los ha captado así: el espectro de ella acercándose en silencio y con ternura hacia él, que aunque parece adormecido en la silla mecedora está imaginando otro universo. La presencia de la madre se percibe límpida y amorosa en el ambiente de esa habitación del poeta, así lo vemos en la sucesión de estos versos que capturan la imagen y la proyectan sobre la pantalla que es la página.

La meditación sobre la imagen que atraviesa el libro entero conduce, se diría que con necesidad, hacia la pintura. El poeta que visita La Habana va por las noches a las tabernas, y al salir de una de estas una noche pareciera que se topa con algún Rembrandt en búsqueda de personajes para su *Ronda nocturna*, aunque los personajes del poeta sean más bien unos cuantos borrachos y aunque no se trate de la ronda de vigilantes que, como sabemos, están envueltos en alguna conspiración perversa en Ámsterdam. Otra noche, esto es, otro poema, nos llevará a un burdel para contemplar a *Las señoritas de Avignon*. Así, la ciudad se multiplica. Se remonta al pasado, hasta Quíos, donde es posible escuchar al poeta supuestamente ciego que alude a su juventud de guerrero. Se expande la ciudad hasta alcanzar “todas las Habanas que te apetezcan”. La Habana ya no es solo el nombre de este puerto antillano, de esta perla, sino cualquier lugar que pueda alcanzar la imaginación desde este sitio en La Habana vieja.

Si Borges hizo del universo una biblioteca infinita y en otra parte concentró el universo en un punto al que nombró

con la primera letra del alfabeto hebreo (“Todo este poema me lleva a pensar que soy una Letra y la imagen de esa Letra”, dice Báez en “Abjuración de la poesía”), Lezama Lima hizo lo propio, concentró el universo en su biblioteca y viajó a sus anchas por él, transitando de una época a otra, de una ciudad a otra, en su procelosa silla mecedora. El poeta ecuatoriano, que había embarcado en un puerto que da al Pacífico, llega un día a la casa de Lezama, asiste a su entierro, ve o imagina (lo que para el caso es igual, dada la índole de poeta visionario) cómo sacan los tres ataúdes que llevan los cuerpos del maestro, de su alter ego José Cemí y del poeta visitante convertido en personaje por la magia lezamiana. Después sorprende al maestro en su cambio de casa a Trocadero, le ayuda con las cajas de libros, con sus cajas de universos, y luego, cuando el asma devuelve a José a la mecedora, escuchan juntos la radio, ese milagro de la época ya lejana de los años 40 o 50. ¿Escucharon los boleros y sones de los viejos tríos habaneros o tal vez a Beni Moré? Porque en La Habana suena la música en todas sus esquinas y sus soportales, en todas sus plazas y sus parques.

El Cero del poema inicial se ha desplegado hasta la Coda en una narrativa por esas distintas Habanas que dan al mar de la poesía, que dan al océano que es el poema infinito al que se acerca cada poeta para dejar sus aves y sus peces en la multiplicación de las aguas y el aire, de las olas y el viento, aves y peces que se reflejan mutuamente, el mismo mar siempre diverso, el mar de las referencias sin término de un poema a otro, de un poeta a otro, de una imagen a otra. Concluido el viaje,

se cierra la ciudad. Mas se cierra para otra partida, para otro recorrido, para otro inicio. En el umbral del libro, nuevamente se deja la palabra a Lezama, que flota y no corre, el gran espectro siempre en su silla mecedora, con su asma, su habano y el mundo entre sus manos.

He leído y releído con placer y entusiasmo *El mismo mar de todas las Habanas*. Yo agradezco al autor por su generosa invitación para que presente el libro, le agradezco sobre todo porque ha sido muy grato recorrer con su fantasma que transita por estas páginas junto a los de Lezama, de Borges, de Homero y de tantos otros poetas con los que dialoga, las fascinantes Habanas que plasma en sus imágenes, construidas a través de versos límpidos, de precisa dicción, armónicos de principio a fin. Y quiero terminar diciendo a ustedes, amigas y amigos, que ojalá haya logrado transmitirles mi entusiasmo frente al libro, pues en verdad es espléndido el viaje al que nos invita.

IVÁN CARVAJAL,
PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL ECUADOR
QUITO, 24 DE ENERO DE 2013

**ALICIA ORTEGA CAICEDO
Y RAÚL SERRANO SÁNCHEZ, EDITORES,
*Jorge Icaza, Pablo Palacio:
vanguardia y modernidad,***

Quito, Universidad Andina
Simón Bolívar, Sede Ecuador /
Doble Rostro Editores, 2013, 460 p.

En 2006, la Universidad Andina Simón Bolívar organizó el “Congreso Internacional Jorge Icaza, Pablo Palacio y las Vanguardias”, al que concurren importantes personalidades relacionadas con la literatura hispanoamericana, su historia, comentario y crítica, como la argentina Celina Manzoni –gran conocedora y difusora de Palacio–, los franceses Olga Caro y Pierre López, el chileno Mauricio Ostria, el peruano Mirko Lauer, la mexicana Celene García, los españoles Teodosio Fernández y Eduardo Subirats, los ecuatorianos Raúl Vallejo, Yanna Hadatty, Humberto Robles –nuestro mayor teórico sobre vanguardias– o el norteamericano Michael Handelsman.

Ahora, con un retraso que no afecta a su trascendencia, la UASB, dentro de un nutrido grupo de publicaciones que han marcado sus 20 años de existencia, entrega un vasto tomo de memorias (460 p.) con los distintos trabajos expuestos en el congreso, cuyos editores son los excelentes críticos Alicia Ortega y Raúl Serrano, coordinadores del simposio.

Conforman la obra cuatro secciones: Vanguardias latinoamericanas: paradigmas, polémicas, derroteros; Aproximaciones a Jorge Icaza; Aproximaciones a Pablo Palacio y Jorge Icaza y Pablo Palacio en diálogo. Contiene una presentación, en la que Alicia Ortega traza la justificación del en-

se cierra la ciudad. Mas se cierra para otra partida, para otro recorrido, para otro inicio. En el umbral del libro, nuevamente se deja la palabra a Lezama, que flota y no corre, el gran espectro siempre en su silla mecedora, con su asma, su habano y el mundo entre sus manos.

He leído y releído con placer y entusiasmo *El mismo mar de todas las Habanas*. Yo agradezco al autor por su generosa invitación para que presente el libro, le agradezco sobre todo porque ha sido muy grato recorrer con su fantasma que transita por estas páginas junto a los de Lezama, de Borges, de Homero y de tantos otros poetas con los que dialoga, las fascinantes Habanas que plasma en sus imágenes, construidas a través de versos límpidos, de precisa dicción, armónicos de principio a fin. Y quiero terminar diciendo a ustedes, amigas y amigos, que ojalá haya logrado transmitirles mi entusiasmo frente al libro, pues en verdad es espléndido el viaje al que nos invita.

IVÁN CARVAJAL,
PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL ECUADOR
QUITO, 24 DE ENERO DE 2013

**ALICIA ORTEGA CAICEDO
Y RAÚL SERRANO SÁNCHEZ, EDITORES,
*Jorge Icaza, Pablo Palacio:
vanguardia y modernidad,***

Quito, Universidad Andina
Simón Bolívar, Sede Ecuador /
Doble Rostro Editores, 2013, 460 p.

En 2006, la Universidad Andina Simón Bolívar organizó el “Congreso Internacional Jorge Icaza, Pablo Palacio y las Vanguardias”, al que concurren importantes personalidades relacionadas con la literatura hispanoamericana, su historia, comentario y crítica, como la argentina Celina Manzoni –gran conocedora y difusora de Palacio–, los franceses Olga Caro y Pierre López, el chileno Mauricio Ostria, el peruano Mirko Lauer, la mexicana Celene García, los españoles Teodosio Fernández y Eduardo Subirats, los ecuatorianos Raúl Vallejo, Yanna Hadatty, Humberto Robles –nuestro mayor teórico sobre vanguardias– o el norteamericano Michael Handelsman.

Ahora, con un retraso que no afecta a su trascendencia, la UASB, dentro de un nutrido grupo de publicaciones que han marcado sus 20 años de existencia, entrega un vasto tomo de memorias (460 p.) con los distintos trabajos expuestos en el congreso, cuyos editores son los excelentes críticos Alicia Ortega y Raúl Serrano, coordinadores del simposio.

Conforman la obra cuatro secciones: Vanguardias latinoamericanas: paradigmas, polémicas, derroteros; Aproximaciones a Jorge Icaza; Aproximaciones a Pablo Palacio y Jorge Icaza y Pablo Palacio en diálogo. Contiene una presentación, en la que Alicia Ortega traza la justificación del en-

cuentro –el centenario del nacimiento de los autores– y sus perspectivas, que podrían resumirse en esta expresión: “las redes de intercambio entre diferentes áreas culturales, los encuentros entre crítico y escritor, el entramado de reconocimientos y polémicas” y veinticinco trabajos que indagan en la obra de los autores y su poderosa presencia no solo en el ámbito de lo ecuatoriano sino de lo latinoamericano y, más extensamente, de lo universal.

Una gran panorámica, cuyo único antecedente monográfico, en cuanto a calidad, es la “Recopilación de textos sobre Pablo Palacio”, que en la serie Valoración Múltiple de Casa de las Américas editó en Cuba Miguel Donoso, en 1987.

JORGE DÁVILA VÁZQUEZ,
CUENCA, 13 DE JULIO 2013

REFERENCIAS

de publicaciones

Enrique Ayala Mora,
Ecuador del siglo XIX. Estado nacional,
Ejército, Iglesia y Municipio,
**Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/
Corporación Editora Nacional, Biblioteca de Historia,**
vol. 30, 2011, 252 p.

Para entender la historia del Ecuador del siglo XIX es necesario conocer sus instituciones fundamentales. Este libro se propone aportar en esos campos de la historiografía nacional, a partir de cuatro textos claves.

El primero ofrece una visión general sobre el Estado, la cuestión nacional y el poder político. El segundo trata sobre el papel cumplido por el ejército en la vida del naciente país, con énfasis en su organización y funcionamiento. El tercero es una perspectiva general de la vida de la Iglesia católica, con especial referencia a su relación con el Estado. El cuarto se propone como un panorama general de la vida de los municipios del Ecuador en el siglo decimonónico.

Al cabo de varias décadas de investigación y docencia especializadas sobre el Ecuador y América Latina en el siglo XIX, con este nuevo libro Enrique Ayala Mora ofrece a los lectores una visión renovada de la problemática, importantes avances y también desafíos para el trabajo futuro.

Jorge Dávila Vázquez,
El sueño y la lluvia,
Quito, Velásquez & Velásquez Editores, 2011, 159 p.

Esta novela juvenil recrea un momento de la vida de una familia dueña de unas tierras en una población rural de la provincia del Azuay, que debe enfrentar

dos situaciones problemáticas: la sequía que está agostando los campos y la viruela negra que tiene entre la vida y la muerte a los niños del lugar. En medio del sueño y la fiebre, los niños protagonistas viajan a los cerros sagrados de Rayoloma y Huahual Zhuma a solicitar a los apus-ancianos el regreso de las lluvias.

Esta obra evidencia la convivencia cultural de elementos blanco-mestizo-indígenas, en la sociedad ecuatoriana, y un decidido compromiso ecológico de defensa de la naturaleza.

Pedro Artieda,
Lo oculto de la noche: leyendas urbanas,
Quito, Eskeletra, 2011, 94 p.

Sobre este libro, reflexiona el crítico ecuatoriano Fernando Nina: “En su ensayo “Das Unheimliche” (1919), Freud propone que lo siniestro, lo inquietante, en el fondo, deviene de un sentimiento que es a la vez familiar e íntimo pero también extraño y lejano. Artieda describe en sus leyendas-crónicas urbanas sucesos extraños ocurridos en Quito y en otras urbes dentro de la misma ecuación inventiva donde coinciden lo enajenante y lo conocido. Es la ciudad ese lugar familiar que aparece como espacio del crimen, de lo insólito, que nos cuestiona sobre posibles cambios en nuestra estructura de identificación con ella. Esta, entonces, se torna lejana al estar en pugna con otra vertiente de lo conocido generada por lo siniestro. Aquello que nos es cercano y es padecido por otros puede también ser padecido por nosotros. Es la parte tenebrosa de lo conocido.

Lo oculto de la noche es literatura para un público amplio, pues se concentra en la función apelativa del lector y en el acontecimiento del crimen y del espanto en la que vemos cómo hay una manipulación de reacciones entre un contenido espantoso, lo chocante (displacer) y un marco cultural conocido (placer, o el reconocer a la ciudad) y que alcanza su culmen de sutilidad literaria en su última leyenda ‘Sherezada’”.

Galo Torres,
Héroes menores: neorrealismo cotidiano
y cine latinoamericano contemporáneo de entresiglos,
Cuenca, Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana
“Alfonso Carrasco Vintimilla”, 2011, 146 p.

Esta publicación –señala el crítico Christian León– presenta un estudio detallado de una de las tendencias recientes del cine latinoamericano, fácilmente re-

conocible pero de difícil conceptualización. Nos referimos a un tipo de cine que ha tenido gran visibilidad y cobertura de prensa pero cuyas implicaciones culturales, narrativas, estéticas y filosóficas están aun por explorarse. De ahí la importancia de este trabajo, en tanto abre el camino para plantearse una serie de preguntas históricas y teóricas sobre la contemporaneidad del cine latinoamericano.

Queda en manos del lector –precisa León– evaluar este potente trabajo, que sin lugar a dudas marca un ejercicio teórico y crítico sin precedentes en nuestro país. Es lo que necesitamos para alimentar nuestra naciente tradición en el pensamiento del cine.

Jorge Velasco Mackenzie,
Hallado en la grieta,
Manta, Mar Abierto, Colección
El almuerzo desnudo, No. 25, 2011, 213 p.

Víctor Garay Oleas anota en la contratapa de este texto que “La lectura de esta sobrecogedora narración novelística de Velasco Mackenzie nos convida a dilucidar el recuento de todo un engranaje enmarañado de lujuriosas intrigas, odiosidades y venganzas, que envuelven a los personajes en su desfile por las cautivantes páginas de esta obra, consignando las borrascosas vivencias de estos embriagados seres, motivados por la desmesurada ambición de escarbar acerca de una historia trágica sucedida en aquellas ínsulas extrañas [las islas Galápagos], finalmente hallada en una grieta de Corona del Diablo, siguiendo la travesía a bordo de una nave del mal. Embarquémonos, pues, a desentrañar esta enigmática aventura.

Carlos Carrión,
Habló el rey y dijo muu,
Quito, Editorial El Conejo, 2011, 129 p.

Este libro, señalan los editores, contiene nueve historias cortas de tono humorístico; no por eso, sin embargo, dejan de ser lo contrario.

Los temas elegidos por el autor o que lo han elegido a él van de lo religioso a lo político, pasando por la frivolidad exquisita de los concursos de belleza, lo policíaco, la emigración inepta, lo familiar, la infamia del secuestro y, en especial, el rescate de una vaca insigne, mediante un operativo espectacular como si se tratara de un banquero poderoso. Además de otros temas igualmente dramáticos.

Los personajes son, por tanto, pajarracos audaces de sátira incesante y risueña aptitud para el desatino; pero siempre hermosos, inocentes y tiernos como niños de pecho.

**Pedro Jorge Vera,
Tangos,
Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo
por el Libro y la Lectura, 2014, 174 p.**

Esta antología se ofrece, por parte de los editores, como un tributo al narrador, poeta, periodista y dramaturgo Pedro Jorge Vera, de quien en 2014 se cumple el centenario de su natalicio.

No es gratuito –señalan los responsables de la edición– que un elenco de cuentos sea enmarcado en forma de libro con el título de una de las historias que contiene. En este caso, “Tangos”, que es el título del cuento que Pedro Jorge Vera dedicara a Ernesto Sábato, nos ha servido no solo para bautizar a este volumen, sino para expresar dos huellas indelebles en la vida y en la obra del autor guayaquileño que vivió la mayor parte de su vida en Quito: su amor a la vida y su sentido de pueblo.

Muchas de estas historias podrían quedar resumidas en “letras de tango” en el mejor sentido del término, por vitales, por rezumar sentimientos y ser exhibidos a flor de piel. Guapo y peinado a la gomina –concluyen los editores– como muchos tangueros de la época, siempre silbando o sonriendo, afectuoso y vacilón, dicharachero y ganapán, Pedro Jorge Vera era un tangófilo a carta cabal.

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR

Enrique Ayala Mora
RECTOR

Ariruma Kowii
DIRECTOR DEL ÁREA DE LETRAS

© UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569
Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 322 8088 • Fax: (593 2) 322 8426
www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Hernán Malo González (1931-1983)
FUNDADOR

Simón Espinosa
PRESIDENTE

Luis Mora Ortega
DIRECTOR EJECUTIVO

© CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL, 2014
Roca E9-59 y Tamayo • Apartado postal: 17-12-886
Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558, 256 6340 • Fax: ext. 12
www.cenlibrosecuador.org • cen@cenlibrosecuador.org

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS

VALOR DE LA SUSCRIPCIÓN BIANUAL *

Ecuador: US \$ 48,80
América: US \$ 140,80
Europa: US \$ 149,80
Resto del mundo: US \$ 165,80
Valor del ejemplar suelto:* US \$ 12,20
* Incluye 14% del IVA.

Dirigirse a:
KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS
CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL
Apartado postal: 17-12-886, Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558
Fax: ext. 12; ventas@cenlibrosecuador.org
www.cenlibrosecuador.org

C A N J E

Se acepta canje con otras
publicaciones periódicas.

Dirigirse a:
CENTRO DE INFORMACIÓN Y BIBLIOTECA
UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Apartado postal: 17-12-569
Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8088, 322 8094
Fax: (593 2) 322 8426
biblioteca@uasb.edu.ec
www.uasb.edu.ec

CRÍTICA

José **GARCÍA-ROMEU**

Magia y religión en *Los ríos profundos*
de José María Arguedas

Carina **GONZÁLEZ**

Otro escritor en las orillas. Juan Rodolfo Wilcock
y las vidas imaginarias de un iconoclasta

Luis Carlos **MUSSÓ**

La reescritura en Eliseo Diego:
entre el olvido y la memoria

RESEÑAS

Andrés **CADENA**

La tierra prometida, cuentos de Edwin Alcarás

Alicia **ORTEGA CAICEDO**

Alfaro en la sombra, novela de Gonzalo Ortiz

Benoît **SANTINI**

Alfredo Gangotena o la escritura escindida,
ensayo de Adriana Castillo de Berchenko

Cecilia **VERA DE GÁLVEZ**

Solo de vino a piano lento,
novela de Sonia Manzano



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS

