

# KIPUS

REVISTA ANDINA  
DE LETRAS



34 **II SEMESTRE**  
2013

## ESTUDIOS

*Humberto E. ROBLES*

Cual los imbéciles, buscando un bastón  
(En torno al enmarañado viaje  
de Henri Michaux al Ecuador)

*Félix TERRONES*

La imaginación en un burdel.  
Un sueño latinoamericano  
hecho ficción: los prostíbulos novelescos

## CRÍTICA

*Carlos Hernán SOSA*

Admonición y utopía: acerca  
de la insularidad poética de Almafuerte

# 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:** Ediciones Fausto Reinoso, Av. Rumipamba E1-35 y 10 de Agosto, of. 103, Quito

**CORRECCIÓN:** Gabriela Cañas

**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 34, II SEMESTRE DE 2013

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

34 **II SEMESTRE  
2013, QUITO**

ISSN: 1390-0102

## IN MEMORIAM

**CHRISTIAN LEÓN** 5

Leonardo Favio: el mito del autor frente a la crítica cultural

**JORGE DÁVILA VÁZQUEZ** 19

Rafael Díaz Ycaza: un Prometeo de las letras

## ESTUDIOS

**HUMBERTO E. ROBLES** 25

Cual los imbéciles, buscando un bastón  
(En torno al enmarañado viaje de Henri Michaux al Ecuador)

**FÉLIX TERRONES,** 61

La imaginación en un burdel. Un sueño latinoamericano  
hecho ficción: los prostíbulos novelescos

## CRÍTICA

**CARLOS HERNÁN SOSA** 113

Admonición y utopía: acerca de la insularidad  
poética de Alfafuente

## RESEÑAS

- Mímimo mirador*, microcuentos de Luis Aguilar Monsalve, 139  
**Modesto Ponce Maldonado**
- El inquilino*, novela de Guido Tamayo, 140  
**Raúl Vallejo**
- Poesía mano a mano: memoria sonora de poesía ecuatoriana*, Fabiano Kueva, dir., 143  
**Raúl Serrano Sánchez**
- La otra, la misma de Dios*, 145  
poemario de Aleyda Quevedo Rojas,  
**Ángel E. Hidalgo**
- Herir la perfección*, cuentos de César Chávez, 147  
**Andrés Cadena**
- Guerra en la sangre*, novela de Salvador de Madariaga, 149  
**Carlos Ferrer**
- Rondando a J.J. Tributo a Julio Jaramillo*, 152  
*Laurido*, Raúl Serrano Sánchez, comp.,  
**Marcelo Báez Meza**
- Canto a Bolívar*, poema épico de José Joaquín Olmedo, 154  
**Cecilia Ansaldo**
- Callada como la muerte*, novela de Abdón Ubidia, 156  
**Raúl Vallejo**
- El hueco en el zapato*, poemario de Sandra de la Torre Guarderas, 157  
**Raúl Serrano Sánchez**

## REFERENCIAS DE PUBLICACIONES 163

## COLABORADORES 175

# KIPUS

REVISTA ANDINA  
DE LETRAS

34 II SEMESTRE  
2013, QUITO

ISSN: 1390-0102

## IN MEMORIAM

LEONARDO FAVIO: THE MYTH OF THE AUTHOR AGAINST CULTURAL CRITICISM 5

Christian León

RAFAEL DÍAZ YCAZA: A PROMETHEUS OF LETTERS 19

Jorge Dávila Vázquez

## STUDIES

HUMBERTO E. ROBLES 25

Very Much like the Feeble, Searching for a Staff.  
(About Henri Michaux's Intricate Journey to Ecuador)

FÉLIX TERRONES, 61

Imagination in a brothel. a Latin dream  
Latin made fiction: the fictional brothel

## CRITIQUE

CARLOS HERNÁN SOSA 113

Admonition and Utopia:  
about Almafuerte's poetic insularity

## REVIEWS

- Mímimo mirador*, microstories by Luis Aguilar Monsalve, 139  
**Modesto Ponce Maldonado**
- El inquilino*, a novel by Guido Tamayo, 140  
**Raúl Vallejo**
- Poesía mano a mano: memoria sonora de poesía ecuatoriana*, Fabiano Kueva, dir., 143  
**Raúl Serrano Sánchez**
- La otra, la misma de Dios*, poems by Aleyda Quevedo Rojas, 145  
**Ángel E. Hidalgo**
- Herir la perfección*, stories by César Chávez 147  
**Andrés Cadena**
- Guerra en la sangre*, a novel by Salvador de Madariaga, 149  
**Carlos Ferrer**
- Rondando a J.J. Tributo a Julio Jaramillo* 152  
*Laurido*, Raúl Serrano Sánchez, comp.,  
**Marcelo Báez Meza**
- Canto a Bolívar*, the epic poem by José Joaquín Olmedo, 154  
**Cecilia Ansaldo**
- Callada como la muerte*, a novel by Abdón Ubidia, 156  
**Raúl Vallejo**
- El hueco en el zapato*, poems by Sandra de la Torre Guarderas, 157  
**Raúl Serrano Sánchez**

## REFERENCES OF PUBLICATIONS 163

## CONTRIBUTORS 175

---

**I N M E M O R I A M**

---

**Leonardo Favio:  
el mito del autor frente a la crítica cultural**

**CHRISTIAN LEÓN**

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

**RESUMEN**

Este ensayo realiza una crítica de la recepción de la filmografía del argentino Leonardo Favio construida a partir de un paradigma modernista fundado en la noción de “autor”. Analiza un conjunto de discursos que en los años noventa llevaron a la consagración de la figura de Favio vigentes hasta la actualidad. Finalmente, introduce nuevas perspectivas para comprender la pluralidad de la obra del cineasta basadas en las tensiones culturales olvidadas por la crítica modernista. A partir de conceptos como “transculturación” e “hibridez” se plantea una lectura que integra lo culto y lo popular, particularismo y universalismo, tradición y modernidad. **PALABRAS CLAVE:** Leonardo Favio, transculturación, hibridez, cultura popular, música popular, cine argentino, cine latinoamericano.

**SUMMARY**

This essay makes a critique of the reception of the filmography of Argentine Leonardo Favio constructed from a modernist paradigm based on the notion of “autor”. It analyzes a set of speeches in the nineties that led to the consecration of the figure of Favio which is still current today. Finally, it introduces new perspectives to understand the plurality of his work based on cultural tensions forgotten by modernist critics. From the concepts of “transculturation” and “hybridity” it proposes a reading that integrates the cultured and the popular, particularism and universalism, tradition and modernity.

**KEY WORDS:** Leonardo Favio, transculturation, hybridity, popular culture, popular music, Argentine Cinema, Latin American cinema.

## UNA BIOGRAFÍA DE PELÍCULA

FUAD JORGE JURY, mejor conocido como Leonardo Favio, nació en Luján de Cuyo, provincia de Mendoza, el 28 de mayo de 1938. Cuando aún era niño, su padre abandonó el hogar y murió joven, por lo cual nunca lo conoció del todo. Más tarde se escapó de su casa y empezó una vida errante. “Fui un raterito que huía de pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad, de provincia en provincia. Conocí el hambre sin romanticismos literarios y cuando fue necesario robé para comer” confiesa Favio.<sup>1</sup>

Pasó algunos años en el Hogar El Alba. Se fugó para volver a Luján del Cuyo a vivir con su hermano mayor Zuhair Jury, que más tarde se convirtió en el guionista de la mayoría de sus filmes. Luego fue llevado al Patronato de Menores acusado de pequeños robos. Se enroló en la marina pero a los seis meses desertó. Sin empleo vagó por Buenos Aires y finalmente fue a parar a la cárcel. Retornó a Mendoza, donde empezó a escribir libretos radiales, por influencia de su madre que trabajaba en el oficio. Nuevamente regresó a Buenos Aires, interpretó varias radionovelas y realizó pequeños trabajos para televisión. En 1957, debutó como actor cinematográfico en un papel de extra en *El ángel de España* realizado por Enrique Carreras. Se afilió al Partido Comunista, y asiste permanentemente al *Cine Club Núcleo*.

En 1958 interpretó sus primeros papeles de importancia en *El jefe* de Fernando Ayala y *El secuestrador* de Torre Nilsson. Bajo la dirección de este último interpretará cinco filmes más, entre ellos *La terraza* (1963), *El ojo que espía* (1964) y *Martín Fierro* (1968). El trabajo permanente con Torre Nilsson lo llevó a cultivar una intensa amistad y admiración por este director al que consideró su maestro. Actuó bajo la dirección de Manuel Autín, José Martínez Suárez y Ricardo Becher, importantes directores de la generación del 60.

En 1960, ya inmerso en el ambiente de renovación cinematográfica que se vivía en Argentina, realizó el cortometraje *El amigo*, una historia sobre las fantasías de un limpiabotas. Más tarde el realizador explicará su incursión en el cine de esta manera:

Con el cine pasa que, en todo caso no habré estudiado dentro de los cánones preestablecidos, pero yo siempre le aconsejo a cualquier chico que se

---

1. Entrevista publicada en *Panorama*, 21 de enero de 1969, citado por Fernando Peña, “Favio, del niño al mono” en *Film*, Buenos Aires, junio-julio 1993, p. 5.



me acerca que no hay mejor escuela que leer sobre cine, estar con la gente que hable de cine, y ver cine permanentemente, las 24 horas.<sup>2</sup>

En los años posteriores intentó realizar dos cortos más sobre el mundo de la infancia, uno en un reformatorio y otro en una villa. Estos proyectos terminaron formando parte de su primer largometraje *Crónica de un niño solo* estrenado en 1965. La película, celebrada por la crítica, constituyó una bocanada de aire fresco para el cine independiente argentino de los 60 que había entrado en un proceso de estancamiento. El crítico Agustín Mahieu, sostuvo en 1974 que

Las sucesivas crisis económicas, la censura, los errores de producción, detuvieron este híbrido pero alentador proceso que inició el cine argentino “independiente” de los años 60. No hubo sorpresas por parte de los realizadores veteranos ni irrupciones renovadoras, salvo en 1965, la aparición de Leonardo Favio con *Crónica de un niño solo*.<sup>3</sup>

Dos años más tarde estrena *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza... y unas pocas cosas más*, realizado sobre el cuento “El cenizo” de su hermano Zuhair Jorge Jury. En 1968, dirige *El dependiente*, producido por Torre Nilsson sobre la base de otro cuento de su hermano. El filme fue recibido con beneplácito por la crítica pero fue catalogado de “exhibición no obligatoria” por el Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales (INCAA). Solamente después de una recalificación pudo gozar del apoyo oficial, lo cual obró en detrimento de la taquilla. Este suceso llevó a Favio a debutar como cantante con dos exitosos discos que lo encumbran a la fama: “Fuiste mía un verano” (1968) y “Leonardo Favio” (1969).

Luego de un intento fallido de llevar a la pantalla la vida del anarquista Severino Di Giovanni, en 1973, realizó *Juan Moreira*, su primer filme a color, sobre la base del libro homónimo de Eduardo Gutiérrez. Con este filme, Favio da un giro hacia un cine de espectáculo anclado en raíces populares. En 1975, realizó *Nazareno Cruz y el lobo*, una pintoresca adaptación de la radio-novela de Juan Carlos Chiappe que se convertiría en la película más vista de la historia del cine argentino. En 1976 realizó *Soñar, soñar...* filme que retoma

---

2. Entrevista con Guillermo Alfieri, *Página 12*, 15 de enero de 1989, citado por Alberto Farina, *Leonardo Favio*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993, p. 3.

3. Citado por David Oubiña y Gonzalo Aguilar, *De cómo el cine de Leonardo Favio contó el dolor y el amor de su gente, emocionó al cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y otras reflexiones*, Buenos Aires, Nuevo Extremo, 1993, p. 17.

la temática de la marginalidad trabajada en sus primeros filmes. Después de la dictadura, se exilia en Colombia y en México. Luego de un período de constantes idas y vueltas retorna definitivamente a la Argentina. En 1992, estrena *Gatica, el mono*, alegoría de la historia del peronismo realizada a través de la controvertida biografía de un afamado boxeador. Finalmente en 1999, realiza el documental *Perón, sinfonía del sentimiento* que nunca llegó a estrenarse. Quince años después, vuelve a la realización para dirigir su última película *Aniceto*, 2008, un ballet cinematográfico que constituye una segunda versión de *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* El 5 de noviembre de 2012, Favio muere a causa de una neumonía siendo reconocido ampliamente por la crítica como uno de los grandes autores del cine argentino.

## LA CONSAGRACIÓN DE UN AUTOR

Desde los años noventa la figura de Leonardo Favio ha sido revalorizada. Importantes reconocimientos públicos así como una gran cantidad de trabajos críticos sobre su obra dan cuenta de ello. La imagen de aquel hombre contradictorio dotado de un talento innato o intuitivo poco a poco se ha ido disolviendo. Favio ha dejado de ser considerado un realizador irregular que coqueteó con la sofisticación del cine moderno y las convenciones del cine comercial. Atrás queda esa figura de ese director multifacético atrapado entre la medianía, el eclecticismo y lo inclasificable. Queda poco de ese joven realizador, de procedencia marginal, cuya obra fue demasiado popular y social para pertenecer con derecho pleno al cine intelectual y existencial de la Generación del 60. Y casi nada de ese talentoso artesano que en los setenta realizó un cine convencional, frívolo y algo cursi en pleno auge del cine de intervención política. En la actualidad, una nueva imagen del realizador parece emerger con fuerza. Cada vez son más las voces que consideran a Favio como una figura emblemática del cine argentino de los últimos cincuenta años que demuestra como a pesar de las contrariedades sociales e individuales es posible sostener un estilo. El reconocimiento de este mérito llevó a la consagración actual del director, considerado por un amplio consenso como uno de los grandes autores del cine argentino. En un artículo publicado a raíz del estreno de *Gatica, el mono* se describe la consagración del director en los siguientes términos:

Favio, el loquito Favio, otra ora enfant terrible de nuestro cine, personaje por lo menos equívoco en su trayectoria a través de distintas alternativas de nuestra vida política, hoy es adulado, recibido en el regazo de nuestro abarcativo neoprogresismo. Desde Verbitsky hasta Mariano Grondona, pasando por Ure, Dalmiro Saéz, Soriano, Wainfeld, El amante, etc., todos coinciden en elevar a Favio a su nueva condición de héroe cultural de entrecasa.<sup>4</sup>

David Oubiña y Gonzalo Moisés Aguilar sostienen que frente a la imagen del “loquito intuitivo”, del hombre guiado por la emoción y el afecto que se creó en el ambiente de la farándula y los medios de comunicación, la obra de Favio muestra a “un director con una lúcida conciencia de los medios con los que se maneja y de aquello que quiere decir”.<sup>5</sup> Estos dos investigadores sostienen que a lo largo de toda la obra del director mendocino existe “un modo particular de usar los procedimientos cinematográficos” que se puede rastrear en el uso de la cámara, la relación con los personajes y la interacción con el espectador.<sup>6</sup>

Por su parte, Alberto Farina, inicia su trabajo monográfico sobre el director con la siguiente afirmación: “Leonardo Favio es un demiurgo, forjador de un universo cinematográfico particular, con un estilo visual y obsesiones temáticas que se imprimen durante toda su obra”.<sup>7</sup> Para Farina, la obra de este director muestra un universo personal que se relaciona, unas veces de forma directa y otras de forma indirecta, con su propia autobiografía. Por esta razón, concluye Farina, que a pesar de sus irregularidades, de la admiración incondicional y del rechazo visceral que suscitó “Favio es al menos un cineasta argentino con estilo propio, un fundador de mundos cuya obra artística expresa una personalidad”.<sup>8</sup>

En un ensayo destinado a analizar la poética del tiempo en el cine de Favio, Sergio Wolf parte de la idea de que bajo sus filmes subyace una “voz cinematográfica” que necesita ser diseccionada. Sostiene que solamente a partir del análisis de los pliegues, inflexiones, regularidades, modos de registro y mo-

---

4. Alejandro Moltalbán, Daniel Rosso y Ximena Duhalde, “El ternurismo de los vencidos o la muerte de la crítica. A propósito de *Gatica* y del cine de Leonardo Favio”, en Horacio González y Eduardo Rinesi, comps., *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Carabela Perdida, 1993, p. 86.

5. David Oubiña y Gonzalo Aguilar, *De cómo el cine de Leonardo Favio contó el dolor...*, p. 8.

6. *Ibid.*, p. 32.

7. Alberto Farina, *Leonardo Favio*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993, p. 7.

8. *Ibid.*, p. 50.

dalidades de autonomía, a esta voz le es posible superar los lugares comunes que se repiten al hablar de la obra del director. Wolf se refiere fundamentalmente a la supuesta incoherencia entre la obra temprana y las películas tardías del realizador:

Esta disección de la voz de Favio, por tanto va a sustentarse en las cualidades y especificidades de su discurso fílmico, y, en consecuencia, a tomar distancia de formulaciones ya cristalizadas respecto de su obra. Formulaciones que predicaron que el pasaje de la “etapa blanco y negro” a la “etapa color” marcaba peligrosos desvíos en relación con la apuesta anterior o bien que el único interés radicaba en su “recuperación de lo popular”, o la contraparte que definía sus películas como meras manifestaciones de un “populismo naïf”.<sup>9</sup>

Partiendo de distintos presupuestos teóricos, todos estos escritores citados coinciden en señalar que, tras la figura de carne y hueso de Leonardo Favio, contradictoria y cuestionada en el pasado, llena de anécdotas y declaraciones provocadoras, se puede reconocer una instancia de enunciación que coordina y da sentido a los recursos fílmicos. Esta instancia enunciativa, lejos de estar sujeta a las imposiciones del cine de equipo y producción industrial, manifiesta la huella de una personalidad fuerte que se manifiesta a través de distintas elecciones visuales y narrativas. Según las opiniones citadas estamos en presencia de lo que los franceses llamaron un *auteur*. Si bien Favio ya tenía un lugar ganado en la cultura popular gracias al éxito comercial de algunos de sus filmes y varios de sus discos, en los años noventa es elevado a la categoría de autor y por medio de ella consagrado como uno de los grandes artífices de la cultura nacional. A través de la figura del autor, Leonardo Favio ha sido investido de un brillo y un prestigio que antes no tenía o por lo menos era discutible. En la actualidad este prestigio está en crecimiento, incluso parece prevalecer en el gusto de los cineastas más representativos del Nuevo Cine Argentino.<sup>10</sup> Después de su muerte la consagración autoral de Favio seguiría su marcha tal y como se puede apreciar en la reciente valoración de su obra por parte de la academia y la crítica.<sup>11</sup>

---

9. Sergio Wolf, “Leonardo Favio. Intuición del tiempo”, en *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1994, 2.<sup>a</sup> ed., p. 104.

10. Cineastas tan disímiles como Adrián Caetano, Lucrecia Martel o Luis Ortega ha confesado su admiración por Favio.

11. Entre los textos de homenaje póstumo podemos citar los de Aguilar, D’Espósito e Ivachow. Ver: Gonzalo Aguilar, “Homenaje a Leonardo Favio (1938-2012)”, en *Imagofa-*

## LOS FRACASOS DE LA LECTURA AUTORAL

Personalmente me llama la atención que desde los años noventa hasta su reciente muerte la reivindicación de la figura de Favio se haya hecho bajo el concepto de “autor”, severamente cuestionada en la actualidad. La categoría de autor, puesta en circulación en los años cincuenta por la revista francesa *Cahiers du Cinema*, fue una estrategia de lectura para conceder al cine un prestigio que como fenómeno de masas no tenía. Gracias a la figura del autor, el cine adquirió un prestigio cultural y pasó a formar parte de la alta cultura constituida bajo los principios de originalidad renacentista y del genio individual surgido con el Romanticismo. Si bien este concepto tuvo fortuna durante las décadas del sesenta y setenta, desde los años ochenta es puesta en crisis por la cultura posmoderna, y en duda por la teoría fílmica contemporánea. Por un lado, la cultura posmoderna puso bajo sospecha todos los valores de la ilustración y mostró la crisis de los supuestos trascendentales de la modernidad, entre ellos la noción de sujeto autónomo y libre. La idea de un sujeto fundante se mostró ilusoria, y bien por el contrario, apareció la figura de un ser condicionado por la historia y determinado por las estructuras lingüísticas, sociales y culturales. A tono con este cambio, la idea del artista, creador libre y autor de una obra original, fue sustituida por la de agente que trabaja con discursos, instituciones sociales, y prácticas culturales.<sup>12</sup> Por otro lado, dentro de la teoría fílmica se produce el llamado “giro cultural” y el análisis se desplaza desde las “políticas de autor” hacia las “políticas de la representación”. Este giro va a producirse por el cambio de enfoque que pasa de la producción fílmica hacia la recepción, de la obra cinematográfica hacia los marcos institucionales

---

*gia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n.º 7, abril, Buenos Aires. Online, Internet, noviembre 2013, disponible en: [http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com\\_content&view=article&id=290:leonardo-favio-1938-2012&catid=50:numero-7&Itemid=143](http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=290:leonardo-favio-1938-2012&catid=50:numero-7&Itemid=143); Leonardo D'Exposito, (2012). “De cómo el cine de Favio se puede comparar con el de Kubrick”, en *El Amante Cine*, n.º 245, noviembre 2012, Buenos Aires; Lilian Laura Ivachow, “La gente linda nunca muere”, en *El Amante Cine*, n.º 245, Buenos Aires, noviembre 2012.

12. Para un análisis de la recepción del posmodernismo en la teoría fílmica ver Burgoyne Stam y Lewis-Flitterman, *Nuevos conceptos en la teoría de cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1999.

y culturales que la validan. El boom de los estudios feministas, la teoría queer y la crítica poscolonial, al interior de la teoría fílmica, dan cuenta de este giro.

Los trabajos críticos sobre la obra de Leonardo Favio permanecen anclados a ese “textualismo modernista típico de los estudios de cine en la década de 1970”, que según Fernando Mascarello impiden un diálogo con los estudios culturales y de la recepción que proliferan a partir de los años ochenta.<sup>13</sup> Este enfoque autoral y modernista que prevalece sobre la obra de Favio resulta todavía más restrictivo cuando consideramos que sus filmes muestran una textualidad compleja y abierta que conjuga tradiciones culturales diversas y múltiples, flujos discursivos de carácter histórico, social, político y cultural. Su obra se muestra como una estructura rizomática que conecta los más disímiles bagajes culturales, recursos visuales, y discursos cinematográficos. Esta se encuentra atravesada por la pintura barroca, la fotografía social, el teatro del absurdo, la gauchesca, el radioteatro, el melodrama, el cine fantástico y de serie B. El intento de la lectura autoral es tratar de obturar estos flujos cambiantes con la finalidad de determinar una categoría fija que sea reconocible, clasificable y tanto sujeta al reconocimiento público. Personalmente, sostenemos que Favio es algo más complejo que un autor y que la lectura autoral siempre está sujeta al fracaso de cara a la apertura textual y la hibridez cultural con la que trabaja el director. Las interpretaciones estilísticas que tratan de establecer rasgos identitarios al interior de su filmografía no hacen más que evitar las tensiones estéticas, políticas y culturales que enriquecen la obra del argentino.

La aplicación de las políticas de autor al caso de Favio deja siempre algo inexplicado. El intento de encontrar un modelo que dé cuenta de las constantes formales o estilísticas que subyacen tras los filmes del director, se encuentra siempre con un buen número de excepciones. Los distintos modelos que tratan de encontrar las regularidades y constantes que permitan definir un espacio inalienable de autoría parecen sujetos a equívoco. Así, por ejemplo, para Oubiña y Aguilar, la originalidad de Favio radica en una manera particular de utilizar los procedimientos cinematográficos que ellos denominan “el modo distancia-afección”. Esta expresión designa un tercer camino entre el distanciamiento brechtiano y la identificación emocional del cine institucional. Trata de dar cuenta de una perspectiva de enunciación construida a partir de un

---

13. Fernando Mascarello, “Desesperadamente buscando a la audiencia cinematográfica brasileña, o cómo y por qué los estudios brasileños de cine siguen siendo textualistas”, en *Global Media Journal*, vol. 3, n.º 5, Primavera 2006, Online, Internet, noviembre 2012, en <<http://gmje.mty.itesm.mx/mascarello.htm>>.

estado de ánimo que opera, no obstante una serie de procedimientos visuales y narrativos que desnaturalizan el discurso fílmico y le restan transparencia. En este sentido, la distancia-afección señala un estado de ánimo anterior al personaje que afecta todo el filme y tiene un carácter inmaterial. Es un concepto que busca explicar “cómo se produce un misterioso y estimulante encuentro entre la distancia que el espectador puede establecer con el filme y los procesos afectivos que lo incluyen en el relato”.<sup>14</sup>

El modo distancia-afección que en buena parte funciona perfectamente para explicar filmes como *Nazareno Cruz y el lobo* o *Sñar sonar...* sin embargo resulta problemático para la explicación del relato desubjetivado que caracteriza a *Crónica de un niño solo* y a *El dependiente*. La ópera prima de Favio, articula el relato de Polín, un niño que escapa de una correccional para volver a la barriada marginal de la que salió. Siguiendo los principios bressonianos del relato objetivo, despojado de toda subjetividad, el director argentino realiza una crónica minuciosa a través de acciones despojadas de psicología y afecto. En *El dependiente* vuelve sobre el relato de personajes periféricos, esta vez con Fernández, un empleado de una ferretería atrapado por la vida monótona de un pequeño pueblo. A través de la ruptura de la funcionalidad del plano y un montaje que privilegia la disrupción sobre el ritmo, el director construye atmósferas sofocantes en medio de las cuales se imponen comportamientos explosivos de una teatralidad tan esperpéntica como desconcertante. En un código muy cercano al teatro del absurdo y con procedimientos similares a los que antes usara Welles en *El Proceso* y más tarde Lynch en *Cabeza Borradora*, Favio introduce al espectador en un mundo de pesadilla en el cual la acción de los personajes se encuentra divorciada de la conciencia y estalla como un acto incomprensible. En este caso, igual que en el de *Crónica de un niño solo*, hay que estirar mucho la noción de distancia-afección que utilizan Oubiña y Aguilar para explicar el funcionamiento del relato fílmico.

Cosa parecida sucede con la caracterización de estilo que hace Sergio Wolf. Para este investigador la poética de Favio radica en una presentificación del tiempo que se construye a partir de una sustracción de los acontecimientos en el nivel narrativo y un vaciamiento del plano en el nivel figurativo. Según Wolf, el método narrativo del director parte de una situación original que es ausencia de acciones fuertes articuladas dramáticamente que producen un “vacío de acontecimientos”. Esta ausencia de acontecimientos, reconocible

---

14. D. Oubiña y G. Aguilar, *De cómo el cine de Leonardo Favio contó el dolor...*, p. 9.

en silencios interrumpidos por estallidos ocasionales, agigantamientos de lo minúsculo y reiteraciones narrativas, sería una especie de origen y destino del relato.<sup>15</sup> Por otra parte, la composición del cuadro estaría caracterizada por un desalojo de las formas y figuras que pasan a ubicarse en las regiones laterales del encuadre, dejando un centro vacío y tenso.<sup>16</sup> Este impecable esquema que funciona bastante bien en unos casos, tropieza estrepitosamente al analizar *Juan Moreira y Nazareno Cruz y el Lobo*. Como reconoce el propio escritor:

Es cierto que en *Juan Moreira* y en *Nazareno...* el autor trabaja con un material de otro orden y que ello determina soluciones cinematográficas diferentes. En primer lugar, ambas tienen sus raíces, en codificaciones genéricas, las primeras en el folletín de Eduardo Gutiérrez, la otra en el radioteatro de Juan Carlos Chiappe. En segundo lugar, parecen la relación con la historia convertida en leyenda, en un caso, y con la pura mitología en el otro caso. Estas dos condiciones previas, de algún modo, se oponen a la noción del vacío de acontecimientos y, por carácter transitivo, a varios de los modos de condensar el tiempo en el cuadro, obligando a modificar tratamientos.<sup>17</sup>

En estas dos películas mencionadas parecería reinar una sobreabundancia de acontecimientos y motivos visuales que se desarrollan en una estructura sinfónica e incluso operística. Por esta apelación a la desmesura y a la saturación visual y narrativa, bien podrían ser calificadas de obras barrocas.<sup>18</sup> Estamos lejos de los tiempos muertos y el encuadre vaciado de filmes de los primeros trabajos del director.

## TRANSCULTURACIÓN E HIBRIDEZ

Frente a las dificultades que presenta la lectura autoral proponemos una nueva recepción de la obra del director como una estructura abierta a los flujos culturales y a las tensiones contextuales. La lectura esteticista que prima en la valoración de la obra de Favio exige ser replanteada desde un enfoque que problematice los mecanismos institucionales y culturales que le dan senti-

---

15. S. Wolf, "Leonardo Favio. Intuición del tiempo", pp. 108-109.

16. *Ibid.*, pp. 110-111.

17. *Ibid.*, p. 112.

18. A. Farina, *Leonardo Favio*, p. 21.



do. Tal y como lo han planteado los estudios culturales<sup>19</sup> y el cognitivismo,<sup>20</sup> la obra fílmica no tiene ningún sustrato esencial anterior a la construcción de sentidos realizados desde determinadas posturas históricas, políticas y culturales. En tal virtud, antes que señalar los rasgos de estilo que unifican la obra, es importante establecer las distintas tensiones culturales que abren el texto fílmico y diseminan los significados.

La obra del director mendocino pone en un tenso diálogo la modernidad cinematográfica y la cultura popular regional, generando un proceso complejo de reelaboración de la tradición eurocéntrica del cine moderno desde la cultura popular argentina. De ahí que se pueda acudir al concepto de “transculturación”<sup>21</sup> en boga actualmente en los estudios culturales. Según Ángel Rama, el fenómeno de la transculturación se produce cuando “una cultura adquiere ciertos elementos de forma creativa de otra”, más allá de la simple imitación.<sup>22</sup> El concepto trata de mostrar como el transplante de formas narrativas y culturales foráneas adquiere una dimensión nueva al ser adaptadas a las tradiciones locales latinoamericanas.

Frente a las confrontaciones que se dieron en el ámbito cultural e intelectual en la argentina de los años sesenta y setenta, Favio parecería adoptar una tercera posición fundada sobre la transculturación cinematográfica. Como lo ha planteado Ana Laura Lusnich, el cine de aquella época estuvo dominado por “la polaridad universalismo-regionalismo”.<sup>23</sup> Del un extremo, jóvenes

---

19. Para un análisis del diálogo entre estudios culturales y estudios fílmicos, ver Robert Stam, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 259 y ss.

20. Para una evaluación de los alcances y limitaciones del cognitivismo ver R. Stam, *Teorías del cine*, pp. 273 y ss.

21. El concepto de transculturación, utilizado inicialmente en los años cuarenta por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, es retomado en los años ochenta por Ángel Rama para explicar la particularidad de la modernización literaria en América Latina fundada en la reapropiación de las culturas locales. Práctica realizada por escritores como Arguedas, Rulfo, Gumaraes Rosa y García Márquez. En la actualidad ha empezado a usarse el término para el análisis de fenómenos interculturales en el campo del las artes visuales y el cine.

22. David Sobrevilla, “Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXVII, n.º 54, Lima-Hanover, 2.º semestre de 2001, pp. 21-33.

23. Ana Laura Lusnich, “La polaridad universalismo-regionalismo en el cine argentino de los años sesenta y setenta”, trabajo inédito realizado en el marco del proyecto UBACyT “Potencia y alcances de la dicotomía civilización-barbarie en el cine argentino y latinoamericano (1956-1983)”, Buenos Aires, 2005.

cineastas influidos por el cine moderno europeo plantean la necesidad de superar el aislamiento producido por el peronismo:

La Generación del sesenta y el Grupo de los Cinco asumieron la perspectiva modernizadora del lenguaje y de las estructuras cinematográficas, acorde al proyecto político del desarrollismo y a las novedosas experiencias que se sucedieron de forma temprana en el ámbito de la plástica.<sup>24</sup>

Del otro lado surge el cine de intervención política, con una clara posición nacionalista que busca reelaborar la tradición nacional-popular en el nuevo contexto abierto por los movimientos de izquierda de América Latina.

En estrecha relación con los cambios políticos y sociales que se suceden en los años setenta, el cine político adscribe a otros lineamientos ideológicos que privilegian la actitud centripeta de los artistas y de los productos culturales, el retorno a un arte nacional y/o regional que instalaba con renovada fuerza los problemas del subdesarrollo y de la dependencia cultural.<sup>25</sup>

En este contexto, Leonardo Favio va a tomar un posicionamiento ambiguo que se puede ver con claridad en sus filmes. Por un lado, abraza el proyecto crítico de la Generación del 60 y por otro la reivindicación de lo nacional-popular que se planteaba la nueva izquierda peronista. De ahí que en la obra de Favio la tensión constante entre la necesidad de apertura hacia las formas modernas del cine y una especie de repliegue temático hacia la cultura local y sus conflictos. En su cine se torna perceptible una posición transcultural que articula particularismo y universalismo, tradición y modernidad, centro y periferia.

Su amistad con Torre Nilsson y el trabajo como actor que realizó para varios de los directores de la Generación del 60, lo inscriben dentro de esa tradición del “cine de expresión”. Como la mayoría de estos directores, participó de ese proyecto de liberar la imagen de su anclaje objetivo para conducirla hacia dimensiones autoreferenciales y subjetivas hasta el momento insospechadas.<sup>26</sup> De forma evidente en su obra temprana, de forma latente en sus filmes más comerciales, se puede observar una adhesión a la modernización del relato fílmico que tuvo como modelo al cine europeo que se discutía en los cine clubes

---

24. *Ibid.*, p. 4.

25. *Ibid.*

26. Emilio Bernini, “Ciertas tendencias en el cine argentino. Notas sobre el ‘nuevo cine argentino’ (1955-1966)”, en *Kilómetro 111*, n.º 1, Buenos Aires, noviembre 2000, pp. 80-82.

como Núcleo y Gente de Cine. Por otro lado, desde un comienzo manifestó simpatías por el peronismo que era mirado por la izquierda de aquel entonces como un desafío a la falsa moral y a la explotación desmedida que caracterizó a la Argentina del pasado. “Nunca participé en política pero siempre fui peronista”, sostuvo en alguna ocasión con audacia. Su adhesión a una estética nacional-popular propuesta por la nueva izquierda se expresa de manera clara en *Juan Moreira y Gatica, el mono*. No obstante en sus primeros filmes va a trabajar sobre historias de personajes que ocupan el lugar más bajo en la escala social: seres marginales o periféricos cuya condición subalterna se convierte en el disparador del relato. Por su origen humilde estuvo familiarizado con las expresiones de la cultura popular como el melodrama, radioteatro, la gauchesca, a las que rindió homenaje en sus películas de los años setenta. De ahí que en el cine de Favio se pueda advertir una convivencia conflictiva de formas de la alta cultura con ingredientes de la cultura popular produciendo aquellas formas híbridas descritas por Néstor García Canclini.<sup>27</sup> Su cine trabaja permanentemente una mezcla de bagajes culturales que van desde Borges a Patoruzú, Chejov a Chiappe, de la ópera al radioteatro. El kitsch se da la mano con los lenguajes más sofisticados de la modernidad cinematográfica; el camp contamina la sofisticación del gusto refinado. Como acertadamente lo ha advertido Alberto Farina, lo alto y lo bajo, lo sublime y lo cursi parecen convivir en un mismo espacio:

Todo el cine de Favio intenta reivindicar una categoría estética a expresiones de la cultura popular que están dispuestas en un nivel equiparable en expresividad con obras consagradas de la cultura con mayúsculas.<sup>28</sup>

Si algo caracteriza a la obra de Favio son estas tensiones que la atraviesan y determinan más allá de la identidad estilística o autorial. Su complejidad radica en haber articulado un texto abierto donde confluyen particularismo y universalismo, tradición y modernidad, lo culto y lo popular, lo sublime y lo cursi. En esta particular apertura radica la contemporaneidad del cineasta ya que como lo ha planteado Nicholas Mirzoeff, vivimos en una “cultura visual moderna que siempre es una mezcla de culturas, y un híbrido, es decir transcultural”.<sup>29</sup> ★

Fecha de recepción: 4 marzo 2013

Fecha de aprobación: 8 abril 2013

---

27. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1992, p. 314.

28. A. Farina, *Leonardo Favio*, p. 32.

29. Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 187.

## Rafael Díaz Ycaza: un Prometeo de las letras\*

**JORGE DÁVILA VÁZQUEZ**

Universidad de Cuenca, Ecuador

### RESUMEN

El artículo pasa revista a la carrera literaria de uno de los más grandes escritores guayaquileños del período posterior a la Generación del Treinta: Rafael Díaz Ycaza.

Extraordinario cuentista, el autor se inicia con una deuda realista muy cercana a sus predecesores, pero, poco a poco, se va dando una transición hacia lo poético y lo fantástico, sin desprenderse nunca del realismo, en sus penetrantes análisis de problemáticas cercanas a su entorno: la aventura marítima, el enfrentamiento con la muerte, la obsesión del suicidio – perceptibles en algunos de sus mejores títulos, entre ellos “Rosamel” y “Las equivocaciones”. Poeta de notables calidades, está en más de una ocasión a la misma altura de sus grandes contemporáneos: David Ledesma Vásquez, Ileana Espinel Cedeño y Fernando Cazón Vera, los nombres sobresalientes de la lírica de su ciudad (Guayaquil). Los temas son cercanos a los de su narrativa, pero predomina su canto a la ciudad, que se da en diferentes momentos creativos.

**PALABRAS CLAVE:** Rafael Díaz Ycaza, cuento ecuatoriano, transición, fantástico, realismo, poetas ecuatorianos, narradores ecuatorianos, literatura ecuatoriana.

### SUMMARY

The article reviews the literary career of one of the greatest Guayaquileño writers of the post Thirty Generation period: Rafael Díaz Ycaza. An extraordinary storyteller, the author begins with a realist debt very close to that of his predecessors but, little by little, he transitions to

---

\* *Kipus*, en memoria del escritor guayaquileño Rafael Díaz Ycaza, fallecido en septiembre de 2013, publica este texto del crítico y narrador cuencano Jorge Dávila Vázquez. (N. del E.)

the poetic and fantastic, never detaching himself from realism, in his penetrating analysis of subjects closely related to his environment: maritime adventure, the confrontation with death, an obsession with suicide –perceptible in some of his best works, including “Rosamel” and “Las equivocaciones” (The mistakes). A poet of remarkable qualities, he is, on more than one occasion, at the same height as his great contemporaries: David Ledesma Vásquez, Ileana Espinel Cedeño and Fernando Cazón Vera, the outstanding names of the poetry of their city (Guayaquil). The subjects are close to those of his fiction, but his song of the city predominates, which occurs in different creative moments.

KEY WORDS: Rafael Díaz Ycaza, Ecuadorian story, transition, fantastic realism, Ecuadorian poets, Ecuadorian fiction writers, Ecuadorian literature.

*A Bertha Díaz, fraternamente.*

RAFAEL DÍAZ ICAZA (Guayaquil 1925-2013) fue una figura insigne y singular de las letras ecuatorianas. Su elección para el Premio “Eugenio Espejo” de hace tres años, consagró a un autor trascendental, tanto en el plano de la narrativa como en el de la lírica.

Díaz escribió cuentos verdaderamente extraordinarios; quizás no tanto, los que conforman los volúmenes *Las fieras* y *Los ángeles errantes*, marcados por un realismo deudor de generaciones anteriores, cuanto los que integran libros posteriores, que van marcando su paso hacia un lirismo intenso e incluso hacia expresiones de marcada fantasía, por ejemplo, *Tierna y violentamente*, *Porlamar* y *Prometeo el joven y otras morisquetas*, con el que obtuvo, en 1985, el Premio Nacional “Aurelio Espinosa Pólit”, que sigue siendo el más prestigioso del país en el campo de la literatura. Este tomo de cuentos –cuyo solo defecto está en su título– es excepcional, y algunas de sus piezas son de lo mejor que ha dado el relato breve del Ecuador, particularmente su poético y conmovedor “Rosamel”.

Pero el escritor, no solo en sus cuentos magníficos, sino en sus dos novelas, *Los rostros del miedo* y *Los prisioneros de la noche*, así como en su única pieza de teatro conocida *Ella en el infierno*, sobre Marilyn Monroe –y que está estrechamente vinculada con uno de sus cuentos magistrales, “Marilyn en el infierno”, es, esencialmente, poeta. Su “Prometeo”, el mejor ejemplo, es un ejercicio sobre el fuego, como símbolo de la palabra, instrumento esencial de lo lírico. Y es también un himno a la constancia del escritor, quien después de las luchas y las desilusiones, vuelve a la carga, Sísifo infatigable y encadenado:

“Mas se trataba solo de un abandono temporal. Aunque pudiera durar muchos años, el hombre mantenía en su interior, cual secreta encomienda, la voluntad de volver a escribir”.

Y su terrible cuento “Las equivocaciones” no es más que una metáfora desmesurada, una alegoría del dolor de ser distinto, que siente el protagonista, por ansiar convertirse en lo que no es, en una anticipación del famoso “devenir animal” de Deleuze y Guattari:

Mire, don Liza: tengo dedos de tigre y patas de cotorra, estas uñas son de perico ligero y estas de gato montés [...].

Que a nadie sorprenda, entonces, que ese hombre extraño que aullaba por las noches y que rugía en las sábanas, que ese sujeto que lloraba a veces por esa horrible equivocación de sentirse hembra siendo macho, de sentirse burra siendo burro, se haya suicidado.

Y en el trasfondo de toda la narración, en los detalles, en la angustiada búsqueda, se perciben las huellas del drama cercano, el del poeta suicida, colgado de su propia corbata amarilla.

Rafael nos dio, en sus distintos poemarios –desde *Estatuas en el mar*, hasta *Bestia pura del alba*–, verdaderas joyas, composiciones insuperables.

Este último título fue publicado en 2007, por Editorial Archipiélago, con la calidad usual que supo darle a sus trabajos editoriales Nicole Adoum, nuestra querida amiga, de feliz memoria. Se trata de una antología poética, que reúne algunas de las mejores composiciones del escritor, con un breve y preciso prólogo de Adoum, que es como un homenaje fraterno, de poeta a poeta. La portada y las ilustraciones son obra del genio pictórico de uno de nuestros grandes artistas plásticos, Enrique Tábara.

El título del libro proviene de un poema 15 años anterior a “Ciudad Nocturna” (1979), apasionado y maduro canto a Guayaquil, su “doncellita pescadora... a la que nadie alcanza/ en la carrera sin fin hacia sus bodas/ con la desilusión”.

Se trata de *Guayaquil en la noche* (1964), que contiene en germen algunos de los temas claves de ese himno de amor a la desmesurada urbe natal. Y aquí el verso en cuestión: “Ciudad estremecida/ hija de la sonrisa, *bestia pura del alba*”.

Ambos poemas, tanto el temprano, como el de la plena madurez lírica, son exultaciones y diatribas a ese seno materno, del cual emerge no solo el hombre que ha de evocar al puerto, cantado desde siempre, sino también

la materia prima que nutrirá el poema: la amorosa pintura de una geografía personificada: “Corre, oh despareja a la que nadie alcanza”; las luchas sociales: “Ciudadano del hambre: ¿cuándo terminas de pelear?”; la peregrinación del noctámbulo: “Hombreciudad... Pescador del salado, ostionero...”; el recuerdo del ayer sencillo, pueblerino: “Tú eras la misma, Guayaquil, chiquilla vieja...//sales y entras en mi alma, y soy de nuevo el chico/ de las compras”; y la visión del hoy deshumanizado: “todo arrevesado, patasarribamente sollozante...”.

El humor es, asimismo, un ingrediente que aparece ya en el juvenil “Tango”, y que es agudo y acentuado en otros textos, como en el inolvidable “Edú y la muerte”. Veámoslo:

“Edú –dijo la muerte–, ya es la hora”./ Y él replicó, sonriendo: / “Zambita espera un poco./ ¿No ves que es muy temprano?/ Anda, más bien convídamela a un trago de aguardiente”.

Los dos beben, bailan, y terminan “bajo el toldo y en la colcha”, y luego, el seductor abandona a la muerte para irse “de parranda”.

En lo que respecta a la lírica, en esta visión apenas superficial y esquemática, bien podemos concluir que, sin duda, Díaz fue uno de los más representativos poetas guayaquileños de su generación, o su grupo humano, si la palabra molesta, junto a Ileana Espinel, David Ledesma, Fernando Cazón y unos pocos más.

Asimismo, su contribución a la literatura del Ecuador es muy importante en la cuentística –piénsese, por ejemplo, en “Réquiem”, “Rosamel”, o en cualquiera de los extraordinarios textos de *Prometeo el joven y otras morisquetas*, aunque suene insistente, verdaderas joyas de nuestras letras.

Un análisis detenido de la cuentística de Rafael Díaz tomaría mucho tiempo, por ello quiero terminar estas palabras con un breve comentario de algunas de sus piezas maestras, incluidas en *Porlamar*, que son de la década del setenta, y que marcan la genuina transición literaria de Díaz Icaza, desde la filiación realista cercana a la Generación del Treinta hacia una nueva narrativa de la cual es uno de sus precursores.

Casi todos los textos de este libro, desligados ya de un realismo chato y puro, se engarzan, prodigiosamente, con tendencias psicológicas, poéticas, oníricas, fantásticas.

Así, la mesa interminable y brumosa de “La Cena”, a la que se sientan todos los parientes, no es más que la visión mágico-lírica de un cortejo fúnebre. La cercanía de la pareja en “El túnel” ocurre, al parecer, en un largo viaje, pero es imagen de la vida y la muerte. La indagación sobre la hermana del narrador, su destino, en el formidable “Réquiem”, nos conduce a un desenlace magistral, como la mayoría de los de este libro: la permanente convidada del conjunto, la muerte, nos sorprende. Sorpresivo es también el final de “Marilyn en el infierno”, pues va más allá del dato sobre el fin de la diosa que todos conocemos. La pasión inunda “María Anunciación”, y, una vez más, el remate es conmovedor y extraño. La dolorosa experiencia con la mariguana en “Al este del edén”, título de clara deuda steimbeckeana, nos pone ante un estudio de drama humano de dolorosas características, emparentadas con la pesadilla. “Los serruchos mágicos” es un relato que muestra una de las características del gran productor de historias ficticias que era Díaz Icaza: su facilidad para elaborar una obra desde una perspectiva múltiple. Sueño y realidad se funden hábilmente en “Capitán, Capitán”, como en varios otros cuentos, del mismo modo que distintos tipos de narrador que van conformando la obra. Los personajes marginales atraen poderosamente al escritor en este libro, como lo volverán a hacer en “Prometeo”, quizás son menos elaborados en el caso que nos ocupa, pero ¡qué intensos!, como lo apreciamos en “Jolibud Bay”.

Desde su temprana juventud, el mar –como vivencia, como evocación, como motivo literario reiterado– es una de las grandes fascinaciones del escritor –recuérdese su columna de toda la vida en *El Universo*, “Botella al mar”, y el título del libro del que venimos hablando–; esto se ve, clara y distintamente en algunas piezas del volumen, como en “Capitán, Capitán”, “Jolibud Bay” o “Los retornos”.

En el cuento homónimo del título y final del libro, hallamos una frase que revela magníficamente esta obsesión por el mar, cuando dice, refiriéndose al grupo que bebía en el bar “Canal de Suez”, en el que se incluye el narrador protagonista: “a través de sus gritos, sus charlas entrecortadas y sus silencios, ingresaba yo en la melancolía del marino, en su violencia que es una proyección de su soledad”.

Esta última historia es una mezcla de aventura marina y meditación sobre el gran tema de la soledad, la dura vida del mar, las fantasías y miserias marineras, los desgarramientos de esos hombres a los que el autor parece conoció tan bien.



Cuando leemos a Rafael Díaz no nos cansamos jamás de su verbo, su ingenio, su dominio del oficio narrativo. Es hora de que su gran obra sea conocida y difundida en gran escala, y estos son buen espacio y momento para sugerirlo al Ministerio de Cultura y Patrimonio o a la Casa de la Cultura.

Tiempo es de recoger las dispersas piezas de un rompecabezas cargado de ternura, de poesía, de comprensión de todas las conductas humanas, sobre las que tiene siempre una palabra de comprensión o de hondo lirismo; es hora de juntarlas, estudiarlas, preparar una buena edición crítica, no necesariamente de la obra completa, sino quizá de lo más selecto de una producción, marcada en muchos momentos por la brillantez y el poderoso oficio de un gran escritor.

Así, pues, a quienes tengan la potestad de hacerlo, van estas líneas, como una fraterna exigencia, tomando la palabra en nombre de alguien que jamás hubiese pedido un favor para las obras salidas de sus manos de Prometeo, no ya el joven, si no el eterno. ★

Fecha de recepción: 14 octubre 2013  
Fecha de aceptación: 15 noviembre 2013

## **Cual los imbéciles, buscando un bastón (En torno al enmarañado viaje de Henri Michaux al Ecuador)\***

**HUMBERTO E. ROBLES**

Northwestern University, Evanston / Chicago, Illinois

### **RESUMEN**

En *Ecuador. Journal de Voyage* (1929) Henri Michaux quisiera ir más allá del vértigo del vacío y de la nada, dar con los significados que se le escapan, dar quizás con lo “transreal”. Con esa lente, y teniendo en cuenta el contexto histórico e ideológico, hay que entrar en la relación del autor belga-francés a lo largo del Atlántico, por la región andina ecuatoriana, y por la Amazonía. Por eso vale ilustrar, aunque sea tangencialmente, la práctica literaria que

---

\* Una versión reducida de este escrito sobre Ecuador. *Journal de Voyage* de Henri Michaux (Namur, 1899-París, 1984) constituyó mi discurso de incorporación a la Academia Ecuatoriana de la Lengua, pronunciado en Quito el 3 de julio de 2013 en el auditorio del Centro Cultural Benjamín Carrión. Lo que sigue son unas glosas a mi lectura de la obra de Michaux aludida en el título de este artículo, obra que de alguna manera refleja mis intereses intelectuales y mi ubicación vital. Lo regional ecuatoriano de los 30 y la Vanguardia histórica de las primeras décadas del siglo 20 están presentes en esa obra. Quisiera pensar que lo nuestro y lo cosmopolita me constituyen. Caso aparte, el presente artículo representa una suerte de anticipo de un libro que tengo en preparación sobre el referido texto de Michaux, cuya primera edición data de 1929. Las citas en francés corresponden a la 9.ª edición, corregida y revisada por el autor, publicada en 1968 por la editorial Gallimard, París. Para la versión en español de esa edición, a menos que proponga alguna mínima variante, empleo la traducción de Cristóbal Serra, publicada en Barcelona por Tusquets Editores en 1983. El original del texto citado lo he puesto en letras bastardillas para facilitar la lectura.

caracteriza esa obra para no hacer de ella un mero reportaje de viaje cuando, en efecto, se trata de un libro de exigente lectura, de un esfuerzo, por no decir de un tratado, de inspiración poética, teórica, que responde a una estética y a un diseño, a una estilizada y hasta sistemática cosmovisión. Las analogías y yuxtaposiciones de inspiración vanguardista entregan un mundo en que coinciden, estallan y contrastan lo exterior y lo interior, lo dinámico y lo estático, lo cotidiano y lo extraño, lo íntimo y lo vasto, lo sagrado y lo profano, lo limitado y lo infinito.

**PALABRAS CLAVE:** Henri Michaux, viaje, búsqueda, historia, Ecuador/ecuador, Europa, Atlántico, Andes, Amazonía, yuxtaposición, contraste, analogías, espacio, viviendas rústicas, música, remedos, límites, borroso, infinito.

## SUMMARY

In *Ecuador. Journal de Voyage* (1929), Henri Michaux aspires to go beyond the vertigo of emptiness and nothingness in search of meanings that elude him, and that would perhaps reveal a “transreal” dimension of reality. It is with that perspective, and bearing in mind the historical and ideological context, that one must approach the diary of the Belgium-French author’s travails along the Atlantic, Ecuador’s Andean region, and the Amazon realm. Thus, it is important to illustrate, however tangentially, the literary practices that determine that work in order not to turn it into a mere travel journal when, in fact, we have at hand a demanding book which suggests an effort, not to say a treatise, of poetic and theoretical inspiration that points to an aesthetic and a design, to a stylized and even systematic world view. The avant-garde inspired analogies and juxtapositions reveal a world where the sparks, and contrasts of the exterior and the interior, the static and the dynamic, the everyday and the bizarre, the vast and the intimate, the sacred and the profane, and the limited and the infinite come together.

**KEY WORDS:** Henri Michaux, journey, search, history, Ecuador/equator, Europe, Atlantic, Andes, Amazon region, juxtaposition, contrast, analogies, space, rustic dwellings, music, mimicry, limits, fuzzy, infinite.

## GLOSAS AL TÍTULO

DE ENTRADA, A manera de explicación, me importa puntualizar tres pormenores en cuanto al título de este ensayo: 1. La rancia etimología de la palabra “imbécil” que, según el diccionario, proviene del latín y se refería originalmente a alguien que carecía de bastón, que carecía de apoyo o muleta, que necesitaba ayuda para superar limitaciones, y que, por contigüidad, busca el porqué de las cosas y solicita guías y explicaciones: es con ese metafórico sentido que Michaux aprovecha el vocablo.<sup>1</sup> 2. Remitirme, a su vez, a la

---

1. Al respecto, hay un pasaje en *Ecuador. Journal de Voyage* donde Michaux habla de la admiración que muchos sienten por los locos. Él, en cambio, dice, se inclina por admirar a los “imbéciles”. *C’est presque une tradition intellectuelle de faire confiance aux fous. Mai moi, je pense surtout beaucoup de bien des imbéciles* (p. 76). [Es casi una tradición

acepción de “enmarañado”, término que el diccionario registra bajo sentidos como enredar, revolver, embrollar, confundir, torcer, intrincar un asunto haciendo más difícil su buen éxito. Falta allí, sin embargo, un detalle, la posible alusión, tácita, al río Marañón. Cuenta la tradición que a Francisco de Orellana le dijo su piloto que estaban metidos en una maraña de aguas que solo Dios la podía comprender, a lo cual, dicen, que aquél le contestó: nada de maraña, esto es un “marañón”. Dizque de por allí procede el nombre del curso alto del río conocido luego como Amazonas, mojón de trópicos.<sup>2</sup> 3. Recordar tácitamente, a manera de epígrafe, un comentario que hace la escritora escocesa Ali Smith en su más reciente libro, *Artful*; Smith expresa allí, con énfasis, que:

*We'd never expect to understand a piece of music on one listen, but we tend to believe we've read a book after reading it just once.*<sup>3</sup>

Jamás imaginaríamos entender una partitura musical después de oírla una sola vez, pero, no obstante, nos inclinamos a creer que hemos leído un libro después de una sola lectura.

He mencionado las acepciones de “imbécil” y “enmarañado”, y el reclamo implícito en el aludido parecer de Smith porque esas referencias proponen, directa o indirectamente, que leer es un acto difícil, exigente, que necesita apoyos varios, y que, por contigüidad, entender a fondo *Ecuador. Journal de Voyage* es igualmente arduo. Se trata, en efecto, de un libro enmarañado que exige ayuda, que hay que leer y releer, sin descuidar los tantos significados de la palabra “ecuador”.

## ARREGLO Y ALCANCE

*Ecuador*, el diario de viaje, es un vasto y complejo cuadro mural. Consiste en múltiples fragmentos, en emblemáticas telas narrativas frecuentemente entrelazadas y superpuestas que producen el efecto de un montaje de

---

intelectual dar crédito a lo locos. Pero yo tengo sobre todo en gran estima a los imbéciles. p. 60] Las razones que el autor ofrece encajan dentro de la etimología del vocablo.

2. Ver Charles Marie de la Condamine, *Viaje a la América Meridional. Relación abreviada* (1745). Versión castellana de Federico Ruiz Morcuende, Madrid, Calpe, 1921, p. 14. Nota (1) de la edición española.
3. Ali Smith, *Artful*, The Penguin Press, New York, 2013, p. 32. La traducción al español es mía.

paneles que en conjunto entregan un tapiz alegórico de las experiencias del autor por el Atlántico, por el Ecuador andino y por la Amazonía. Figuran allí imágenes y motivos, en poesía y en prosa, que remiten a un sentido de desazón y asfixia, a vivencias en constante tensión. Recorre ese “diario”, ese literal y metafórico viaje, una sensación de vacío y de náusea, de apremio y afán de escape, de incógnita y búsqueda. La fatiga y el hastío cultural, la nostalgia y la melancolía, la anhelada relegación de lo trillado y, no menos, las referencias literarias a las que Michaux alude a lo largo de su travesía recalcan que en el fondo de *Ecuador* yace el objetivo de aspirar, eco de Nietzsche, a una “transvaloración de los valores”, o, al menos, a intentar una nueva y más amplia manera de ser y de ver, de querer ir más allá de una presunta e imaginaria “línea de sombra” que a la vez nos constriñe e impele.

Michaux acaso pretendía distanciarse así de los imaginarios sociales entonces en vigencia e ir en pos de lo que podría haber allende de un sentido de realidad cotidiana, de un sentido impuesto por marcos de pensamiento tradicionales, por caducas normas de pensar y entender. Ni el entorno ecuatoriano ni el ecuatorial, ni toda la experiencia que fue ese viaje cumplieron con apaciguar en el autor belga-francés el rastreo de nuevos derroteros para su insaciable sed de algo primordial, “transreal”, de algo que colmara su sensación de impotencia y cisura.

De esa nulidad, en tensión con un querer ir ultra, surge en Michaux, quizá, la inclinación por las yuxtaposiciones sin evidentes enlaces o explicaciones. Al fondo yace lo hipotético y la revelación de las analogías, las imprevistas sorpresas de lo ignoto. El lector tiene que participar, fijar relaciones y significados, explicar imágenes. Tiene que leer el texto como expresión poética, tiene que leerlo con los instrumentos de la poesía y de la imaginación, por así decirlo. Y tiene que leerlo pensando también en el autor y su circunstancia histórica.

## ANDANZAS Y RECORRIDOS

*Ecuador* llega, pues, precedido de un horizonte histórico que de alguna manera pone en un contexto global la relación del viaje de Michaux, viaje que, a invitación de Alfredo Gangotena, empezó en París un Domingo de Navidad del 1927 y que concluye en La Havre un 15 de enero de 1929, después de haber cruzado el Atlántico a bordo del “Boskoop”, hecho escala en Curaçao,

pasado por Panamá, llegado a Quito, transitado por la Cordillera, poetizado la geografía andina, visitado haciendas, escalado nevados, contemplado maravillosas nubes, animado cráteres, sufrido vientos, alturas y fríos, valorado el refugio o guarida de chozas de adobe y vivido el “adentro-afuera” que configura el espacio de rústicas moradas de caña brava, y, no menos, después de haber sentido a fondo los bosques húmedos y las vivencias de la exuberante y hasta monstruosa flora del trópico ecuatoriano y ecuatorial, de su fauna, ríos y gentes.

Esas andanzas y recorridos andinos, siempre con vueltas a Quito, van a cobrar un nuevo giro en octubre del 1928 cuando Michaux emprende definitivamente la marcha río abajo por el Napo, rumbo al curso del Amazonas. Recorre 527 kilómetros y llega a Nuevo Rocafuerte, frontera con Perú. A principios de noviembre se encuentra en Iquitos. Prosigue, haciendo escala en Manaos, hasta llegar al fenomenal estuario del caudaloso Amazonas en Pará, Brasil, el 15 de diciembre del año indicado, después de una escabrosa y tenaz marcha de 1.400 kilómetros en canoa, en pamakari y en vapor.

El 3 de enero de 1929 se embarca rumbo a Europa. Llega a La Havre doce días después. El viaje de poco más de un año a un “ecuador” literal y simbólico, realizado en barco, tren, automóvil, a caballo, a pie y en piragua, ha sido extenso y tedioso, colmado de no pocas experiencias baldías cual las tantas que había dejado atrás en los confines flamencos de su linaje, antes de emprender su travesía llena de ansiedades y expectativas, experiencias motivadas por un terco deseo de recomenzar de cero, de asociarse a algo.

## CONTEXTO, DISEÑO Y BÚSQUEDA

Una suerte de flash-back, titulado “Prefacio a algunos recuerdos”, *da fin ¡y comienzo!* a la relación. Esos “recuerdos” subrayan, vale reiterar, que Michaux iba tras de lo inédito, tras un imaginado y oscuro embrión o núcleo regenerador que aplaque la sensación de vacío y asco cultural que constituía su entorno en aquel entonces. Así, importa leer las notas o memorias de viaje de Michaux a la luz de sus circunstancias en el horizonte europeo de entre-guerras, circunstancias que repercuten también en el horizonte ecuatoriano, circunstancias que en una y otra latitud nos remiten al rechazo de lo actual y al tanteo de nuevos modos de expresión y de nuevas posibilidades ontológicas, circunstancias que marginan o ponen fuera del marco, por así decirlo, una rea-

lidad histórica instituida. Los recursos asociados con las prácticas literarias de la Vanguardia van a aflorar una y otra vez en *Ecuador, el diario de viaje*. Viene al caso, primero, sin embargo, el contexto histórico.

De entrada, la siguiente observación de Michaux –respecto a comentarios que había emitido Paul Valéry sobre Europa y lo europeo– sugiere una coordenada fundamental que influye cualquier lectura de *Ecuador*, la cuestión de los límites:

*Paul Valéry a bien défini la civilisation moderne, l'européenne; je n'avais pas attendu les précisions qu'il fournit sur ses bornes pour en être dégoûté.*  
(p. 81)

[Paul Valéry ha dado una definición precisa de la civilización moderna, la europea; yo no tuve que esperar las precisiones que él hace sobre sus límites para sentirme asqueado de tan flamante civilización. 63]

Ese juicio no pone menos en evidencia el fastidio que Michaux profesaba frente a una legendaria civilización que él veía en decadencia y que, como prosigue también a advertirle a Valéry, ni sus romanos, griegos, ni cristianos tenían ya bastante oxígeno para nadie, ni para solventarla y apaciguar la náusea que él, Michaux, sentía hacia el espíritu tóxico, caótico, de la cultura oficial de su época.<sup>4</sup>

Así, el derrotero que Michaux emprende en *Ecuador* representa una trémula aventura, sombría y desconocida, hacia un presunto centro fecundador que reestablezca su sentido de salud espiritual, hacia un imaginado eje que dé germen a una nueva manera de ser en el mundo, que rompa y rehaga esos factores ancestrales que en el horizonte europeo de entonces se los percibía como limitados y restrictivos.

De hecho, a lo largo de su viaje ecuatorial, Michaux intenta esa búsqueda de lo insólito, de lo que yace más allá de lo convencional y cotidiano. Para ilustrar ese cometido se apoya en imágenes asociadas, repetimos, con prácticas

---

4. En un estudio reciente, Lionel Gossman, "The Idea of Europe", *Common Knowledge*, vol. 16, 2, Spring, 2010, pp. 198-222, discute la cuestión de la identidad europea, tema que fue central en los años 20 y en el que intervino también, como alude Michaux, Paul Valéry con dos ensayos clave citados por Gossman: "Europe" y "The European" en que el poeta francés reconoce, sí, la grandeza de Europa, pero no sin, a la vez, aceptar que la supremacía europea no era ya tan definitiva. Esta famosa frase suya, de Valéry, así lo sugiere: "We civilized societies now know that we too are mortal", p. 202. [Las sociedades civilizadas ahora reconocemos que también somos mortales]

de la Vanguardia histórica que de diferentes formas –variantes de la misma índole– yuxtaponen opuestos en cuyo punto de conjunción el autor [y el lector] quisiera[n] entrever o descifrar una especie de chispa primordial, un ultra distante rayo de luz atávico que prometa y anime una nueva manera de entender y de ser, que trascienda ignotos confines y que así ponga en sosiego el sentido de vacío, retraso y limitación que sienten el autor y, por contigüidad, el lector.

## EL ATLÁNTICO

La primera de las tres “secciones” de *Ecuador* abarca la travesía del Atlántico. La perspectiva, el tono, los recursos artísticos, las reflexiones teóricas y los motivos fundamentales del sistema de pensamientos esenciales del autor del diario de viaje quedan plasmados en ese lapso. Las meditaciones de Michaux sobre lo establecido y lo extraordinario y sobre diferentes maneras de ver y entender el mundo están allí patentes. La yuxtaposición y contraste de opuestos –lo sagrado y lo profano, lo exterior y lo interior, lo dinámico y lo estático, lo limitado y lo infinito, lo íntimo y lo vasto, lo cotidiano y lo extraño– hallan acogida en la relación por medio de imágenes que remiten al mar, al tiempo y al espacio, a los trenes, barcos, ventiladores, miradas y ojos, al naípe, al arte pictórico, a lo negro y oscuro, al repudio de caducos valores burgueses, al lenguaje y al aforismo, a una implacable búsqueda de respuestas, de algo trascendente, de quizás un Orden. En ocasiones, los motivos se expanden en cavilaciones críticas, teóricas. Así, e.g., sobre “el mimetismo” y sus enigmas, sobre lo que se induce de ese fenómeno respecto a los componentes y estrategias que intervienen en la configuración de las analogías, de las imágenes a distancia y de los goznes o hilos conductores que las producen y cuya conjunción, a su vez, prorrumpe en miríadas de conclusiones, sin dejar fuera los remedos culturales. Igualmente insistente es el hecho de que Michaux quisiera transmutarlo todo, desquiciar el orden establecido, ir más allá del vértigo del vacío y de la nada, dar con los significados que se le escapan, dar con lo “transreal”, según informa Octavio Paz.<sup>5</sup> Con esa lente hay que entrar en *Ecuador*. Por eso vale ilustrar, aunque sea

- 
5. La referencia de ese término, adscrito a Michaux, la recogemos del “Prólogo” de Octavio Paz a la Exposición retrospectiva de Michaux celebrada en París (Plateau Beaubourg) y después en Nueva York (Museo Guggenheim) en 1978. El texto de Paz, firmado el 6 de octubre de 1977 en México, se publicó en *In/mediaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1979. Una primera variante de ese escrito ya había visto la luz con el título “El príncipe



tangencialmente, la práctica literaria que caracteriza esa obra para no hacer de ella un mero reportaje de viaje cuando, en efecto, se trata de un esfuerzo, por no decir de un tratado, de inspiración poética, teórica, que responde a una estética y a un diseño, a una estilizada y hasta sistemática cosmovisión. Es dentro de esa línea que habría que examinar las imágenes y conceptos que colman la ruta de viaje de Michaux, empezando, e.g., con el vacío de su propia mirada, mirada entendida por él –al inicio del periplo– como una especie de extraviada proyección de identidad a ultra distancia, de búsqueda, que oscila a la vez hacia una reflexión íntima, hueca, cual en una conjunción de la nostalgia y la melancolía, de lo sagrado y lo profano:

*On cherche mon regard. Quel effort il me faut pour revenir à moi, et combien 'impur' ce retour, comme quand on cède à une image de sexe dans la prière.* (p. 11)

Se busca mi mirada, que tan perdida tengo. Qué esfuerzo no he de hacer para volver a ser yo, y cuán “impuro” este vaivén, al igual que al estar en oración y dar paso a cualquier imagen erótica. [p.13]

Una y otra vez tropezamos con evocaciones de igual índole que acaban fijándose en ese gozne, en ese ecuador donde parecieran deslindarse y confundirse los límites. Ejemplar en ese sentido es la imagen que se detiene en la, al parecer, enigmática mirada de los negros de Curaçao:

*Le nègre: une eau dans la figure, c'est son œil*". (p. 26)

El negro: agua en el rostro, su ojo. [p. 24]

Se da en esa frase la conjunción de la luz y la sombra, de lo imprecisable, de la norma y lo extraño, de lo que el sujeto es incapaz de figurar en “el Otro”. Michaux ve en esa humana mirada algo elemental, inescrutable, cual un oasis o espejismo en un baldío desierto oscuro, un abismo inalcanzable que ciega y encandila. Del fondo de lo negro pareciera brotar la vida y lo in-

---

y el clown”, recopilado en *Corriente alterna* (México, Siglo XXI, 1967, pp. 84-90). Caso aparte, y significativo en este contexto, importa recordar que mucho de “El príncipe y el clown”, con los retoques y enmiendas del caso, sirvió también de “Introduction” a *Miserable Miracle* (2002), versión en inglés de *Misérable Miracle* [1956] (París, Gallimard, 1972), el libro de Michaux en que figuran sus experimentos con la mezcalina y que reitera su constante búsqueda por ir más allá. *Ecuador. Journal de Voyage*, vale recordarlo, contiene en germen, anticipa, motivos que van a aparecer y reaparecer en la obra futura de Michaux.

cognoscible. Por analogía, esa imagen, que estalla en chispas de significados, rebota, a su vez, los límites del conocimiento. Apenas entrevemos la superficie de esa mirada, inescrutable mirada que bien puede ser una ilusión óptica, una metafórica glándula de agua, un presunto núcleo que es a la vez un agujero sin fondo en un cuerpo bruno, incomprensible, vasto como los enigmas de la vida misma.<sup>6</sup> Una y otra vez, Michaux volverá al tema, apelará al mismo recurso e inculcará la participación del lector a que imagine significados y se atreva a transitar ese filo, ese limbo que no es ni divino ni humano, que se columpia entre lo uno y lo otro, que pretende ir más allá de la conjunción del sujeto y el objeto.

## LO ANDINO ECUATORIANO

Del recorrido del Atlántico, Michaux pasa a la experiencia ecuatoriana propiamente hablando. Múltiples y amplias son las vivencias a que podríamos recurrir aquí para seguir el rastro de la mirada del autor y su interpretación de lo nuestro, siempre a la luz de su ávido rastreo de algo que colme su espíritu roto. He allí las fábulas sobre mitos y leyendas, sobre civilizaciones e historias; he allí la geografía, el paisaje, las cordilleras, el ascenso del volcán Atacazo, la experiencia y presencia en ese lugar, a 4.463 metros de altura, de un jardín enano, vestigio de vida en medio de las cenizas del cráter, y no menos las nubes y los revuelcos seminales de un viento sin fin; he allí la imagen, a su vez, del lago San Pablo como mera y simple nota al pie del Imbabura; he allí los ríos achocolatados y la Chorrera del Aguayán, los perros “surrealistas” de Quito, las cuotas del rostro y la presencia del Otro, la burguesía local y sus protocolos, los monumentos, la asfixia social, los estridentes brillos del poncho indígena, la inclinación hacia la embriaguez del amerindio, y de por allí su presunta búsqueda de una homérica derrota ontológica que lo redima; he allí las fiestas y

---

6. Vale recordar que años después del viaje a Ecuador, hacia 1938, al hablar sobre pintura, Michaux dijo que estaba pintando sobre fondos negros, herméticamente negros, y que el color negro era su esfera de cristal. “Solo del negro veo surgir la vida”, prosiguió a decir. La luz / chispa que sale de lo oscuro, de las tinieblas de la noche, sería otra manera de entender el caso. No he tenido yo alcance al original de ese texto disperso; así, me remito a la versión en inglés que figura en *Darkness Moves. An Henry Michaux Anthology: 1927-1984*, selección, traducción y presentación de David Ball (Berkeley, University of California Press, 1994), p. 310.

serenatas, las celebraciones y las falsas patrioterías; he allí el vértigo de la velocidad, o la presencia del Futurismo en Quito, la experiencia con la droga, con el éter, los malestares físicos, la flora y fauna, los caballos, algún colibrí, algún vergel en abandono, la ausencia de alegría, la presencia de la mujer indígena, su poder y fortaleza, la hospitalidad ecuatoriana, el mito del *Oriente* en el imaginario social del país y la empedernida presencia del regionalismo; y he allí, no menos, con suma admiración, las viviendas paisanas y, a su vez, el lenguaje de la música, colmo expresivo de la esencia indígena. Poco o nada del entorno escapa la mirada de Michaux. Una imagen tras otra pretende uparnos tras de esa cresta que a lo mejor nos va a dar acceso a lo anhelado. Me centraré aquí en la metonímica presencia de los cobijos nativos, en las tangenciales implicaciones de las viviendas de Costa y Sierra. Por medio de ellas, Michaux sienta agudas observaciones que nos invitan a meditar sobre esa línea imaginaria en que presentimos el sentido del espacio y del ser y sus circunstancias, circunstancias que además proponen, indirectamente, por contigüidad, posibles explicaciones en torno al empedernido regionalismo ecuatoriano. La mirada de Michaux se detiene en las casas de guadúa y las revela como un simultáneo estar dentro-afuera, cual un deslinde fiel, dígase, de lo que entraña la sensación del espacio:<sup>7</sup>

*Peu me sépare de l'extérieur. Je suis presque dehors. Un grêle de lumières, mille couteaux viennent vers moi. Le bambou laisse passer les cris, les bruits et même les chuchotements et, si de l'autre côté quelqu'un s'approche de la paroi en croit que c'est pour vous dire un secret, ou qu'il vous épie. Le bambou n'est pas non plus sans traduire tous le mouvements des alentours.* (p. 64)

Poco es lo que me separa del exterior. Estoy casi fuera. Una pedrea de luces, mil cuchillos vienen hacia mí. El bambú deja que pasen los gritos, los ruidos y hasta los cuchicheos y, si por otro lado alguien se acerca a la pared, se cree que es para comunicarnos un secreto, o que os espía. El bambú no deja de reflejar todos los movimientos de su derredor. [p. 51]

Esa vivienda de caña brava, ámbito en que coincide la trabazón de lo cerrado y lo abierto, de lo múltiple y lo uniforme, nos ubica en una suerte de umbral impreciso donde ronda el misterio y el peligro. La vegetación tropical

---

7. Respecto al concepto del “adentro-afuera” y el sentido del espacio que maneja Michaux, y que elaboramos aquí, no poco ha iluminado mi lectura Gastón Bachelard y su *La poética del espacio* (1957), trad. de Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, pp. 273-79.

y el temor mítico que circunda el ámbito apartado de la casa de caña pareciera explicar el espíritu de cuerpo costeño, el querer protegerse dentro de linderos cuyas amenazas de afuera predisponen al individuo a la protección de lo propio, de lo conocido, de los valores de la comunidad inmediata que, por extensión, culminan en un sentido de arraigo al terruño, al horizonte de los linderos, a lo regional.

Un cotejo de ese espacio tropical con la realidad y flora que se da en el páramo y la Cordillera ratifican la visión de mundo de Michaux y ponen en claro las antípodas regionales que se producen en el país. Así, la exuberante vegetación tropical contrasta con el paisaje mocho y pardo, estancado, del páramo de la serranía ecuatoriana. La casa de bambú con su adentro afuera choca con la presencia de herméticas chozas indígenas, ilustrativas estas de una soledad recóndita, y también, acaso, de una usurpada manera de ser y comportarse en el mundo. Esas chozas “hechas de tierra, cuyo techo es de paja parda”, fascinan a Michaux.

El autor de *Ecuador* halla en esos albergues un sentido de humildad que para él constituye un escape del mundo pequeñoburgués, postizo, que advierte a su alrededor, en Quito. En esas “casas de fango” ve una manifestación de relaciones de poder, tanto a nivel social como al de la geografía propiamente hablando. “Sumisas” es la palabra que emplea para referirse a esas moradas. En las faldas de la inmensidad de los Andes aparecen las chozas cual entes rendidos, subyugados y obedientes frente a la imponente y devastadora presencia de la Cordillera y sus cataclismos. Esa relación con la topografía, sin embargo, no es menor en su desproporción que a la que hace frente el amerindio en su circunstancia social diaria ante los poderes humanos y los elementos físicos.

Frente a esas monstruosas y amenazadoras fuerzas, agentes del temor mítico que acompaña al amerindio, está la protección íntima y primitiva de su cabaña. No es la épica derrota que, en lucha a muerte, le proporciona el alcohol, al entender de Michaux. ¡No! Se trata más bien de un sosegado refugio, de un cobijo que arropa y acurruca, se trata de una guarida llevada al nivel más elemental. Nada que ver tampoco con las casas de caña brava. Aquí el espacio exterior queda abolido. Todo se centra en esa suerte de útero primario, de matriz primordial, de vasija de barro que es la choza. La choza sí comparte, incluso con las casas de bambú, el motivo del refugio, y el interés en la imagen e idea del espacio, de la dialéctica de lo interior y lo exterior, de los deslindes, de lo ultra: preocupaciones que con tanta insistencia figuran en *Ecuador*.

Michaux penetra en esas viviendas desprovistas, sí, de casi todo, pero no, dicho sea, de intimidad, de humo, de reciclaje constante, de vida y muerte. En esas viviendas, en cuyo centro está el hogar, la lumbre, el fuego, el amirindio halla uno de los pocos amparos, “acaso” inconsciente, a su necesidad de calor humano, de ocio, calma y de anestesia frente a los elementos físicos y humanos que lo abruma, acosan, aplastan y usurpan, llámense viento, lluvia, fuego, cordillera, páramo, frío, miedo, u orden social.

Michaux ve en esas chozas de limo una comodidad más profunda y primordial que en las viviendas de los blancos. Las viviendas indígenas tienen centro; las habitaciones de los blancos, dice, no lo tienen, tienen ventanas, se desparraman y escinden entre lo exterior y lo interior, carecen de un auténtico núcleo, se desintegran, no abrazan. Las chozas indígenas, al contrario, remiten a lo primordial: al fuego, al alimento, a una humanidad elemental; apestan de vida, de humo, insinuación este último de la gestación constante del ser y el estar del vivir. Algo sagrado, atemporal, morada de santos, pareciera haber en esas chozas, en esos capullos. De hecho, es uno de los pocos momentos a lo largo del cuaderno de ruta de Michaux –viajero que nada sabe de cómo viajar– en que este hace pausa, se compenetra con los refugios indígenas, y hasta pareciera hallar allí algún eco de esa insistente búsqueda suya por dar con lo que hay más allá de una presunta línea oscura, búsqueda que tanto e insistentemente lo impulsa a lo largo de su recorrido:

*Les maisons de terre m'ont toujours beaucoup touché, comme si des saints y habitaient. Elles donnent tranquillement leur leçon d'humilité, ne sont ni prétentieuses ni ridicules, et expriment l'idée que moi, j'ai du "chic".* (p. 39)

*Les maisons d'abord obéissent, de terre elles-mêmes, et le toit est de paille brune.* (p. 108)

*La cabane de l'Indien n'est pas un chalet modeste. Elle passe pour quelque chose de plutôt répugnant. Mais qui y vivrait quelques mois n'arriverait même plus à songer à demeurer ailleurs, tant est grand son intimité.*

*La cabane de l'Indien est aux yeux du Blanc la preuve de sa bêtise. En effet, elle n'a pas de cheminée. Elle manque encore de bien d'autres choses. Mais le manque d'une chose est nécessairement l'avoir d'une autre chose. C'est pourquoi la cabane de l'Indien a un avoir considérable. Elle regorge. On y entre en brassant on ne sait quoi en épaisseur. Elle regorge d'obscurité, une obscurité bien matelassée et qui regorge de fumée... Point de cheminée. Regorge de fumée. Les habitations du Blanc n'ont pas de centre; elle ont des fenêtres.*

*Rien, rien du dehors, pleine de soi-même, voilà la cabane de l'Indien. Cette fumée vient du maïs qu'on grille pour le repas. Cette fumée vous bouche et*

*vous embrasse, puis sort lentement par la port pour laisser la place à une autre fumée, plus chaude, plus récemment sortie du bois.*

*Regorge d'anesthésie, d'odeurs, de saletés et de gens.*

*Regorge.* (Sic, pp. 175-76)

Las casas de fango siempre me conmovieron, como si en ellas moraran santos. Tranquilamente dan su lección de humildad, no son presuntuosas ni ridículas y expresan esa idea que yo me he hecho de lo *chic*. [p. 33]

Las primeras sumisas son las casas hechas de tierra, cuyo techo es de paja parda. [p. 84]

La cabaña del indio no es una modesta cabaña. Pasa por ser algo más bien repugnante. Pero, quien viviera allí unos meses, no se le ocurriría vivir en otra parte, tan grande es su intimidad.

La cabaña del indio es a los ojos del blanco el testimonio de su tontería. En efecto, no tiene chimenea. Aún más, carece de no pocas cosas. Pero la *falta* de una cosa es necesariamente el *tener* otra. He ahí por qué la cabaña del indio en el poseer no es manca. Rebosa. Se entra en ella, braceando en no se sabe qué espesor. Rebosa oscuridad, se diría acolchonada y desbordante de humo... Nada de chimenea. Rebosa humo. Las habitaciones de los blancos no tienen centro; tienen ventanas.

Nada, nada del exterior, henchida de sí misma, he aquí la cabaña del indio. Este humo proviene del maíz que se tuesta y que se destina a la comida. Este humo os tapa y os abraza, después sale lentamente por la puerta para dejar sitio a otro humo, más cálido, más recién surgido de la leña.

Rebosa de anestesia, de olores, de suciedad, y de gente.

Rebosa. [Sic, p. 135].

Abundan las imágenes, dije, que podríamos recuperar aquí sobre el ámbito andino ecuatoriano como reflejo de los rastreos de Michaux por certificar y traspasar imaginarios límites. Valga una más, relacionada con la choza, que nos remite a acordes musicales definidores. Recuerdo que en *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, el protagonista se remonta río arriba, por un presunto Orinoco, en busca de los orígenes de la música. En el trágico encuentro entre vida y muerte, de lucha contra el aniquilamiento, surge el canto fúnebre, el *treno*, suerte de “grita” primordial del ser humano afirmando vida más allá de la muerte. Un sentimiento afín encontró Michaux en el interior de la rústica vivienda indígena. Allí los sonidos agudos y graves de la quena, los diferentes timbres altos y bajos que produce dentro de la tumba-matriz que es la choza de barro, no nos llevan al nacimiento de la música propiamente hablando, el caso en la obra de Carpentier, pero sí a algo análogo e igualmente profundo: la música como expresión e intersección del sentimiento de muerte ontológica y de lidia sobrehumana que se remonta más allá de la desesperación, que anhela

ir más allá del agotamiento mortal en busca de un arrobo casi místico que lo integra, acaso, con un todo liberador indeterminable que ampara al individuo frente a una realidad temporal atroz que lo usurpa y abusa. Esa expresión musical, ese ritmo agudo y grave que apunta a ondulaciones, a ascensos y descensos, se constituye para Michaux en la esencia de la personalidad del amerindio, en algo que dice más que cualquiera de los otros atributos y comportamientos que presuntamente lo definen y le confieren el más profundo sentido universal de humanidad. Los entendidos en música, mis conocimientos son parcos, podrán entrever, con la inteligencia del caso, el sentido de lamento, de querrela y de calma, de vida y muerte, de suspensión o retardo ascendente y descendente, de tanteos de resolución, de ese constante fin y recomenzar, de “fin” que suscita la grita ritual de la quena en el autor:

*C'est encore un lieu, sa cabane, parfaitement propre à faire de la musique. Ils soufflent dans une sorte de flûte de Pan et s'enchantent d'une phrase musical répétée plusieurs fois et qui en dit plus long sur eux-mêmes que n'importe quoi d'autre qu'ils font, ou travaillent, et leurs porteries. Voici comment elle est constituée: d'abord un groupe de trois notes, dont la première ne va bien haut (les Arabes partent plus haut, avec emportement), dont la seconde est plus haut, la troisième plus basse et basse autant l'autre est haute –intervalle qui est souvent d'une tierce– puis un autre groupe de trois notes plus basses, mais semblablement constitué, avec la première comme pivot, la deuxième plus haut et la dernière plus basse, et puis d'autres groupes de trois, avec de très rares et insignifiants fioritures, et le tout après quelques tentatives d'élévation, qui constituent la diversité de la phrase musicale, retombe, et va à cette note profonde qui en est la fin ou plutôt le suicide, ou encore le mortel épuisement. L'eau ouverte où il fallait sombrer. (pp. 176-77)*

Su cabaña sigue siendo aún un lugar perfectamente apropiado para hacer música. Soplan en una especie de flauta de Pan y se encandilan con una frase musical repetida varias veces, que dice más de ellos que cualquier cosa de las que hacen o trabajan, y aún más que sus cerámicas. He aquí cómo está constituida: primero un grupo de tres notas, la primera de las cuales no es muy alta (los árabes empiezan más alto, con arrebatos); la segunda es más alta, la tercera más baja, y baja en tanto la otra es alta –intervalo a menudo en tercera–; después otro grupo de tres notas más bajas, constituido de modo semejante, con la primera por base, la segunda más alta y la última más baja; y además otro grupo de tres, con raras e insignificantes florituras, y ello, después de algunas tentativas de elevación que constituyen la diversidad de la frase musical, recae y pasa a esta nota

profunda que es el final o, mejor, el suicidio o, todavía mejor, el agotamiento mortal. El agua abierta donde era necesario hundirse. [p. 136]

## INTERMEZZO

Antes de emprender el trance a la Amazonía, la tercera etapa del viaje de Michaux, me permito aquí un *Intermezzo*. Las experiencias andinas ecuatorianas provocan, en una suerte de despedida, esta apasionada declaración del autor:

*Équateur, Équateur, j'ai pensé bien du mal de toi.  
Toutefois, quand on est près de s'en aller... et revenant à cheval à l'hacienda par un clair de lune comme je fais ce soir (ici les nuits sont toujours claires, sans chaleur, bonnes pour le voyage) avec le Cotopaxi dans le dos, qui est rose à six heures et demie et seulement une masse sombre à cette Eure... mais il y a des mois, que je ne le regarde plus...*

*Équateur, tu es tout de même un sacré pays, et puis qu'est-ce que je deviendrai, moi?*

*Je retourne à Paris et quand on revient à Paris sans le sou, on a beau faire le chemin par le Brésil et la forêt tropicale, on sent déjà les crampes de la misère, et on se tracasse malgré soi pour la chambre à punaises qu'il s'agira de trouver dans ce grand Paris, que l'on connaît, ah, oui, que l'on connaît.*

*Ça, c'est la vérité à dire au moins une fois.* (p. 118)

Ecuador, Ecuador, ¡las veces en que he pensado mal de ti!

Sin embargo, cuando estamos a punto de irnos... y retornamos a caballo a la hacienda bajo un claro de luna como hago esta noche (acá las noches siempre son claras, sin bochorno, buenas para el viaje), con el Cotopaxi a mi espalda, que es rosáceo a las seis y media y masa sombría a esta hora ... pero hace meses que ya no lo miro...

Ecuador, tú eres a pesar de todo *un país adorable*, y luego ¿qué ha de ser de mí?

Regreso a París y cuando se regresa a París sin un ochavo, por más que el recorrido sea Brasil y la selva tropical, siente uno la garra de la miseria, y se preocupa, aunque no quiera, de la habitación con chinches que encontrará en ese gran París, que conocemos, ah sí, que conocemos.

Esta y no otra es la verdad que hay que decir, aunque solo sea una vez. [p. 91]<sup>8</sup>

---

8. Las bastardillas con que aparece arriba «*un país adorable*» me corresponden. Las uso para llamar la atención al hecho de que Cristóbal Serra traduce “*un sacré pays*” como



Esa declaración de rechazo y amor, típica acaso de un hijo pródigo, hay que centrarla en términos de lo que proponen esos sentimientos: *Équateur, tu es tout de même un sacré pays* [Ecuador, tú eres a pesar de todo un país sagrado], dice Michaux. Este le confiere así al país Ecuador un carácter digno de veneración y respeto, privilegiado, cuasi religioso, divino. Su visión ecuatoriana, entonces, no resulta despectiva en absoluto, está basada en un amor profundo. Amor que en una noche fresca, con el Cotopaxi presente, transitando de lo rosáceo a las sombras, lo coloca en esa raya borrosa en que coinciden la nostalgia y la melancolía; amor que es nostalgia, refugio y añoranza de lo ido, amor que contrarresta la melancolía, la vislumbre de atascos en lo que vendrá, las desilusiones que el gran París le vaticina. A pesar del entrevistado periplo por la magnitud de la selva tropical y de Brasil, al otro lado de la punta de rieles del autor están los chinchas, la garra de la miseria, los bolsillos limpios, sin un medio, las difusas zonas de macidez en que se produce el encuentro de lo conocido y desconocido. Cargado de añoranzas y pesadumbres, otra encrucijada más de su vivir, Michaux emprende la marcha por los abismos del río Napo, reiterando su amor por el Ecuador, “país sagrado”.

## EN LA AMAZONÍA

De los recorridos andinos, Michaux pasa a las agitadas aguas del Napo. De las ansiedades y miedos de las cumbres ha bajado a los de la ciénaga. De 4.500 metros de altura y su sed de cielo en el cráter del Atacazo, asediado allí por las furiosas ráfagas de un aire caótico y germinal, ha descendido a lo oscuro, a lo cerrado y tenebroso de la jungla tropical donde no menos borbotean los deslindes de la vida. Una vida que compagina lo visible y lo invisible, la norma y lo extraño; un inframundo del cual, al igual que en un cenagal que tiene que cruzar, rezuman las cosas que hay detrás de las cosas, miriada de imágenes que nos acercan a la sima de lo insondable de la experiencia humana.

El ámbito de la Amazonía se proyecta como una creación contaminada y dispersa. Lo infectan parabólicas arañas, tarántulas, obispos, fariseos, mi-

---

“un país adorable”. Más preciso nos parece decir “un país sagrado”. “Adorable” contiene la idea de “encantador” que, a nuestro ver, no expresa con suficiente claridad y énfasis la idea de “digno de veneración”, implícito en “sagrado”, que es como aquí entendemos ese vocablo. “Sagrado”, pues, es la traducción que preferimos darle a las palabras de Michaux, y es con ese sentido que las interpretamos.

sioneros, caciques, prefectos, política, avaricia, dinero, crueldad, paludismo y vómito negro. Reina por doquier la lucha del decir y el hacer, de lo nativo y lo ajeno, de la naturaleza contra la naturaleza. El prelado pugna con el misionero. La inocencia con el vicio. El veneno de la lepra batalla con el de la víbora. El judío mercader y filisteo se las ve con el Judío Redentor. La “victoria” del ser humano en ese contexto resulta engañosa, limitada y profética. Se estanca. No avanza. Patina en lo absurdo. Esa galería de imágenes delinea un engranaje no siempre obvio, impreciso, que instiga a que la imaginación repare y proponga sentido más allá de la superficie, que prefigure.

Sigue que hacia el final de una travesía sea casi forzoso hacer un inventario de lo ocurrido, querer ponerlo todo en perspectiva. El sujeto, por así decirlo, deviene espectador, turista; el observador pasa a ser observado; el actor cede al cronista, las sergas y andanzas piden reflexión. De modo parecido, hacia el final de un libro, el lector trata de dar sentido a toda la cartografía que configura lo que ha leído, promulga asociaciones, procura que los diferentes fragmentos de lo narrado produzcan un todo, pretende, acaso, lograr un sentido de unidad y conclusión. Así, se inclina, hasta el artificio, a rastrear significados, especialmente ante un texto como *Ecuador*, en que una sensación de lo incompleto e informe rige sus premisas, su cosmovisión. Lo antedicho se manifiesta, en una forma u otra, en el transcurso que vive Michaux yendo de Iquitos a Pará. El autor pareciera replegarse y distanciarse, valorar los consejos, razones y sinrazones que acompañan cualquier búsqueda, y eso es lo que es, insistimos, su viaje.

Michaux entiende que ha vivido experiencias extraordinarias, fuera de serie, que otros, que sus presuntos lectores, desconocen. Dejar una huella de lo visto para que dichos lectores se maravillen ante lo tremendo y lo portentoso es lo que le corresponde registrar en su crónica. Muchos ejemplos en que interviene su visión personal de mundo, su anhelo por ir más allá y al menos rozar una forma que se esfuma, ya nos los ha transmitido. Hay otros, a su vez, que se convierten en testimonio de un fabuloso espectáculo de lo desconocido. Nada que ver con lo exótico. No son ni la boa ni el puma los que llaman ahora la atención, sino más bien un recinto microscópico, un espacio en que las partículas devoran lo palpable. Lo minúsculo arremete contra lo patente. Todo se disuelve. Todo en movimiento, todo en un constante estado de metamorfosis. No hay permanencia. Hilos van, hilos vienen, se entrecruzan y entretejen. Se enmarañan. La partícula espeluzna tanto como lo monstruoso,

es otra forma de lo monstruoso, del incomprensible *teatro mundi* que es la unanimidad del universo.

Pasma la presencia de lo diminuto e inaccesible que se disipa bajo la superficie. Asombran las ocultas consecuencias de una energía en otra, invisible, transformándose. La ausencia de algo en un medio contrasta con su omnipresencia en otro. Lo vasto con lo elemental; la violencia con la calma; todo está encadenado; todo está haciéndose y deshaciéndose en un continuo e inacabable proceso de creación y destrucción más allá de cuya línea de podredumbre y transformación intentan llegar siempre los anhelos de Michaux.

Todo se aferra a la vida. Todo, incluso un perico cualquiera, afecta acciones y reacciones, es causa y efecto. Es como si la metamorfosis implícita en la podredumbre fuera el principio de toda creación. Por otro lado, la fantasía del Atlántico, al principio del viaje, contrasta con la inconmensurable realidad amazónica. El viajero que entonces imaginaba un espectáculo submarino, ahora, de regreso, marcha por un magno río, que no ha visto y que solo podría alcanzar a ver desde el aire. Transita ahora senderos donde lo subacuático amenaza, no divierte, y donde el verdadero espectáculo está sobre los tablones de una nave de necios llamada “Victoria”.

La línea Iquitos-Pará por donde avanza Michaux será una paulatina reentrada a las majaderías y pretensiones de un mundo concebido en término de formas calculadas, de marchitos cotidianos de ingeniería social que la recóndita naturaleza del autor cuestiona y desobedece. Van quedando atrás la selva y la maraña. La civilización y la naturaleza se anuncian. Las petulancias humanas a bordo del “Victoria” se proliferan. Allí, la comedia humana con sus altos y bajos, con sus tomas y secuencias de una tradición que mantiene a los necios viajeros anclados en costumbres y formatos de trilladas maneras de ser que les impiden la búsqueda de lo nuevo, Michaux, discreto, los contempla con tácita ironía y ansiedad. Por ese escenario de atracciones desfilan y representan no solo rancias profesiones, deshonras y caprichos, sino también los ensueños que comportan ciudades y religiones. Formas unas y otras del mundo con las que la civilización ha aprendido a engañar y a engañarse. Al margen resuena la pregunta sobre dónde radican los deslindes de lo auténtico en América.

## REMEDIOS, COSMOPOLITISMO, AJUSTES

El ajuste y reajuste de modas y gustos entre América y Europa halla máxima expresión, en sus tantos sentidos, en la presencia y vestigios que ilustra la ciudad de Manaos. Ya no se trata, dígase, de un mero peinado, a la moda de la metrópolis, sino de una ciudad y del consiguiente traslado, remedo e imposición de valores europeos al ámbito americano. Amplia y alusiva es la suma de factores que rezuman de la imagen e idea de Manaos que nos da Michaux respecto a América y su relación con la cultura europea, sobre la inadaptación del hombre americano, sobre América como creación utópica de Europa y, asimismo, sobre América como tierra de proyectos y sobre el sentimiento de presunta inferioridad que aqueja al hombre americano, tanto al del Norte como al del Sur. Manaos se presta para mejor entender nociones como la diferencia entre el original y la copia, las ideas fuera de lugar, el sentido de prestigio y el culto de la fama, el significado tácito del espacio, de los linderos, del vivir al borde, entre la urbe y la selva, en los límites de la civilización y la barbarie.<sup>9</sup> No menos figuran allí la codicia y la avidez de lucro, como el mayor de los alicientes de los sueños quiméricos y de las ocurrencias humanas. Al acercarse en el mes de diciembre de 1928 a dicha ciudad, Michaux nos advierte que detrás y encima de una imponente y extensa muralla que se divisa está, al borde de la jungla, la remota Manaos, vestigio de fantasías en ruinas:

*Pendant un kilomètre, une énorme muraille très haute, plaquée à droite du fleuve. Derrière et au-dessus: Manaos.*

*A deux mille kilomètres de tout, cette ville, qui a cent mille habitants, et si vous suivez une rue, au bout, c'est la forêt.*

- 
9. La esencia de esos comentarios remiten, sin duda, al pensamiento crítico de las ideas sobre lo latinoamericano y la relación entre el original y la copia y entre la periferia y la metrópolis. Recuérdese, al respecto, las obras de Silvio Romero (*A literatura brasileira e a crítica moderna*), Fernando Ortiz (*Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*), Leopoldo Zea (*En torno a una filosofía americana*), Edmundo O'Gorman (*The Invention of America*), Octavio Paz (*El laberinto de la soledad*), Arturo Ardao (*Estudios latinoamericanos de Historia de las Ideas*), Antonio Cándido (*Ensayos latinoamericanos*), Ángel Rama (*Transculturación narrativa en América Latina*), Roberto Schwarz (*Misplaced Ideas*), Walter Benjamin ("The Work of Art in an Age of Mechanical Reproduction", en *Illuminations*), Homi Bhabha (*The Location of Culture*), y tantos más.

*Les habitants regardent leur ville comme un amas de ruines. Cependant, elle a des monuments tout neufs et un théâtre de Grand Capitale et des signes de luxe partout.*

*Et dans un tout petit cinéma de quartier, vous Pavez voir: "Ici, en 1911, a dansé la Pawlova." La livre sterling en ce temps était de la petite monnaie, mais les caoutchoucs baissèrent et maintenant il n'y a plus que des souvenirs. (pp. 165-166)*

A lo largo de un kilómetro, una enorme muralla muy alta, pegada a la orilla derecha del río. Detrás y encima: Manaos.

A dos mil kilómetros de todo, esta ciudad alberga a cien mil habitantes, y, si seguís paso a paso una calle, al final, está la selva.

Los habitantes consideran su ciudad como un montón de ruinas. Sin embargo, tienen monumentos recientes y un teatro de gran capital y por todos lados asoman signos de lujo. Y, en un pequeño cine de barriada, podéis ver: "Aquí, en 1911, bailó la Pavlova". La libra esterlina, en aquellos días era calderilla, pero los cauchos bajaron y ahora solo queda el recuerdo. [126-127]

Evidente es el sentido de desubicación y mímica que Manaos implica, y no menos la coincidencia allí de la destrucción y la creación, de las ruinas y los apogeos, motivo que es persistente en *Ecuador*. La historia deviene así un apenas entrevisto borrón, convenientemente rescatado de un archivo de incontables y confusas memorias.

En Manaos, asistimos con el autor a la celebración de una misa. La algarazca y la contemplación se pronuncian en la iglesia. Comulgan allí la fiesta y el culto, la diversión y lo solemne, el festejo y la liturgia. Y qué decir de la vestimenta, de los escotes y los smokings, del abandono y las restricciones, de la coexistencia de la adaptación y la copia fuera de lugar, del desahogo y el sofoco en un clima fogoso. ¿Cómo se ajusta y reajusta esa marejada de gente? Empujones van y empujones vienen que encaraman a unos y apean a otros de las gradas. ¿Quién cae, quién se queda? El azar ronda por allí. Predomina la macidez, lo borroso.<sup>10</sup> Difícil reconocer límites. Se ahonda la frustración.

10. Sigmund Freud, haciendo referencia a un sueño suyo de 1895, habló en su *La interpretación de los sueños* (1899), Cap. II, de "zonas de macidez". Su perspectiva era la del clínico. José de la Cuadra también aprovechó la expresión en uno de sus ensayos, "El arte ecuatoriano del futuro inmediato", *El Telégrafo*, Guayaquil, 1932, para sugerir cómo los contactos entre grupos sociales producen choques y contaminaciones recíprocos. ¡Más! En el amplio sentido del horizonte cultural del siglo XX y la actualidad, no estamos lejos del concepto crítico de las interferencias o contagios que una cultura ejerce sobre la otra y viceversa. Fernando Ortiz y Ángel Rama, e.g., han aprovechado el asunto al hablar de *transculturación*. Homi Babha, a su vez, reflexiona en términos de la "mímica" y los encuentros de valores entre periferia/metropolis, el original y la copia, en la India.

Cabe, a manera de conclusión, recordar ahora el vaivén existencial de sentimientos que al comienzo representaba el viaje a Ecuador para Michaux, allá en la Navidad de 1927 en París, cuando dijo que sentía esa senda a recorrer *comme quand on cède à une image de sexe dans la prière*, como [“algo igual que al estar en oración y dar paso a cualquier imagen erótica”]. Esas emociones ahora se duplican en grande por medio de sus observaciones de la celebración de la misa en Manaos, episodio que tiene tanto de sagrado como de profano, que confunde las dos cosas, que quizá sugiere que el culto participa de uno y otro extremo, que es una y la misma cosa, que las ambivalencias del yo de un año antes repercuten en el espectáculo de ahora, que la mirada hacia dentro y hacia fuera lo colocan al autor una vez más en esa misma arista de los vaivenes de entonces, del adentro-afuera de aquel tiempo.

Abundan ruidos y murmullos en esa iglesia. Se oye un grito acalorado: *Os homes devem* / “Los hombres deben”. Es un predicador que repite y amonesta en portugués. ¿Pero qué es lo que está increpando ese pastor? ¿Cuál es el evangelio que comunica ese exasperado orador desde el púlpito? ¿Obediencia, arrepentimiento, resignación, sacrificio? ¿Pide acaso normas y límites, respeto a la autoridad humana y divina, preparación para el sendero a seguir? ¿O se trata, dígame, de una voz mesiánica que inculca a esos sordos a que se empeñen en una pauta hacia lo sublime? Nadie le presta atención al clérigo, este pareciera, recordando alusiones bíblicas, estar predicando en el desierto.<sup>11</sup>

## EN UN JARDÍN

Ese espectáculo representado en Manaos queda pronto a la zaga, o quizás no tanto. En la última escala americana de Michaux, en Pará, lo vemos alegóricamente reproducido en un pasaje que tiene lugar en el Jardín Zoológico de esta última ciudad. Se da allí, por un lado, el encuentro diario de un

---

En cuanto a la idea de lo borroso, de lo impreciso, de lo difícil que es deslindar un algo de otro, tema muy en vigencia en el momento actual, el asunto ha sido motivo de un notable simposio (“Fuzzy Studies. A Symposium on the Consequences of Blur”), cuyos escritos la revista *Common Knowledge* (Duke University) ha recogido en seis de sus números recientes (17, 3; 18, 2; 18, 3; 19, 1; 19, 2; 19, 3), años 2011-13.

11. Las alusiones bíblicas, referidas incluso en latín, son una constante en *Ecuador*. Por otro lado, para recalcar la línea espiritual de Michaux, cabe recordar que sabido es el interés que este tuvo por la obra de místicos, e.g. Ruysbroeck, y por las *Vidas de santos*. Esas lecturas preceden, con mucho, su viaje al Ecuador.

obrero –encargado de darles la comida a los animales del Jardín– con un chimpancé, hosco y feroz, que adora a su benefactor, y que es todo dicha cuando lo ve aparecer. La relación entre la bestia y el hombre constituye casi un culto de parte del simio. Este acaricia y trata al obrero / guardián con singular devoción, y no solo por el alimento que no siempre le provee aquél. Se trata de algo mayor, de algo que roza en la idolatría. Esa alusiva relación entre el bruto y el ser humano es lo que conmueve a Michaux.

Una segunda escena, yuxtapuesta, ocurre en ese mismo Jardín. Allí, durante sus tantas visitas al Zoológico, mientras espera para embarcarse rumbo a Europa, Michaux pasa ratos contemplando el ojo pineal, dígase, de un totémico caimán. Abundan en esa oscura mirada los enigmas sin respuestas. El autor suplica réplicas y explicaciones cual un imbécil. Ante la falta de revelación alguna, aquel siente su frustración dándole golpes con un simbólico bastón a la indiferente y misteriosa mirada del caimán, exigiendo con rabia y rebeldía querer saber más, entender y comprender más.

Las dos escenas se conjugan. El obrero, que había visto a Michaux asombrado por su especial relación con el chimpancé, le confiesa a este lo siguiente: “*Je les méprise, ces bêtes, ça prend tout au sérieux.*” [“Siento desprecio por estas bestias, créame”.] Michaux comenta esas palabras así:

*Ainsi donc, il donnait sans arriver à être impressionné par le spectacle du bonheur. Peut-être aussi ne donnait-il pas assez, peut-être au contraire était-il en progrès. Il avait un air louche, un air mauvais bougre. Peut-être aussi, avait-il cette sensation de l'amant qui sent qu'on colle à lui. Il devait se sentir lié. Le chimpanzé, c'était clair, s'il ne le revoyait pas, serait mort de chagrin.*

*Je ne sais si j'ai pu assez l'exprimer, mais l'entente entre ce chimpanzé et l'homme était toute à fait extraordinaire, unique ... Et cet homme avait un air mauvais ... (p. 188)*

Así pues, él daba, sin llegar a impresionarse por el espectáculo de la dicha. Quizás era también porque no daba lo suficiente, quizás al contrario estaba progresando. Tenía un aire turbio, un aire de tipo ruin. Quizá también sintiera esa sensación del amante que nota que alguien se le pega. Debía sentirse atado. El chimpancé –la cosa estaba clara– como no volviese a verle se moriría de pena. No sé si me he explicado, pero la compenetración entre el chimpancé y el hombre era algo extraordinario, único ... Y ese hombre tenía un aire ruin ... [p. 143]

*Ecuador* “termina” con esas palabras, con el espectáculo de un ente mezquino, turbio, que pronuncia desprecio hacia las criaturas que nutre. En

cierto sentido, es mejor decir que el diario de viaje “comienza” con esas palabras. Esa parábola, o como se prefiera llamarla, pareciera exigir desarrollo y reclamar que el lector establezca relaciones entre los dos pasajes del Jardín Zoológico: el del obrero y el chimpancé, y el de Michaux, bastón en mano, ante el recóndito ojo del caimán.

Quedan en el aire de ese Jardín miriada de preguntas. ¿Qué nos quiere decir Michaux con la anécdota del hombre y el chimpancé más allá de elaborar un encuentro entre especies? ¿Qué nos dice sobre dar y recibir? ¿Sobre lo divino? ¿Qué sugiere todo ello sobre un Dios acaso ruin, cruel, egoísta, solitario, indiferente, cansado quizás de dar? ¿Cuestiona ese espectáculo la bondad incondicional de, e.g., los ecuatorianos que Michaux ha admirado, ponderado y alabado? ¿Qué sugiere en cuanto a la actitud de cualquier ser humano frente a un forastero, frente al Otro? ¿Qué sugiere en cuanto a virtudes como la generosidad? ¿Cómo entronca todo esto con otras imágenes que hemos propuesto, dígase, por ejemplo, las proclamas del predicador de Manaos, y, de modo específico, con los desesperados golpes de bastón que Michaux les propina a los oscuros e indiferentes ojos de los emblemáticos caimanes? ¿No se trata acaso de la frustración que encuentra cualquier criatura al querer vencer barreras, romper estorbos e ir más allá, tratando de superarse, de trascender, de rebasar limitaciones, de entender la Creación?

## ATANDO HILOS

El viaje de Michaux, vale recapitular, remite a un tríptico –el Atlántico, los Andes ecuatorianos, la Amazonía– a un tríptico dispuesto en paneles de diferentes tamaños que consisten, a su vez, en fragmentos narrativos que entrelazados unos con otros entretejen el tapiz o cuadro mural de experiencias y peripecias que es *Ecuador*, experiencias que exigen la participación del lector, experiencias que a la larga proponen una real e imaginada visión del mundo montada sobre variantes temáticas en que se perfilan y destacan: 1. la búsqueda de algo etéreo más allá de los límites; 2. el movimiento inmóvil de las ondulaciones producidas por los elementos: agua, tierra, aire, fuego; 3. lo borroso de los límites, lo ofuscado que esos límites resultan, plenos de sombras y certezas que, a la larga, culminan en imágenes de inspiración vanguardista que invitan sorprendentes yuxtaposiciones y contrastes: imágenes que traban el vaivén de lo de adentro y lo de afuera, de la vida y la muerte, de lo vasto y



la partícula, de dar y recibir, de la nostalgia y la melancolía, de lo relativo de los sistemas culturales, de los enigmas y turbulencias que yacen más allá del alcance de los hijos del hombre, de los enigmas y turbulencias que se expresan en un lenguaje incomprensible, sideral; y 4. la idea de que el título del diario, *Ecuador*, no remite tan solo al país, sino también a esa simbólica cresta divisoria entre Norte y Sur, a esa línea virtual que solo existe en la imaginación, en los metódicos empeños del artificio humano, línea que nos arrastra, por contigüidad, hacia los bordes de un “fin” sin fin, que nos impele a indagar lo que yace en el fondo del hueco oscuro, borroso, que es el cosmos, caótico hueco de donde siempre surgen, no obstante, grietas de luz, guiños de revelación, chispas de nuevas e infinitas alburas que nos seducen y nos incitan a apostar, a buscar el riesgo del inevitable traspicé entre las estrellas, de querer traspasar los límites, a fin de dar con un nuevo sistema, o de, ¡blasfemos!, pretender dar con El Sistema.

El viaje de Michaux a un centro imaginario, a un presunto ecuador, se remonta a planos míticos, llámense *Oriente*, en el caso ecuatoriano, *París*, en la mentalidad de Occidente, o, sencillamente –conforme hemos glosado– lo blanco del ojo en la tez de un negro, las rústicas viviendas paisanas, la grito de una quena, las amonestaciones de un pregonero, la dicha de un chimpancé en un Jardín, o la imagen de Michaux con un bastón en la mano arremetiendo rabiosos golpes a la enigmática y oscura mirada de un totémico caimán. En el fondo, todas esas imágenes nos azuzan a proseguir el camino, a conseguir un pase, a fijar enlaces y goznes, a realizar transformaciones, a cambiar mundos. Y así, cual en un rito, asumimos el cometido. Tomamos en serio esta súplica de Michaux:

*Ne me laissez pas pour mort, parce que les journaux auront annoncé que je n'y suis plus ... Je compte sur toi, lecteur, sur toi qui me vas lire, quelque jour, sour toi lectrice. Ne me laisse pas seúl avec les morts comme un soldat sur le front qui ne reçoit pas des lettres. Choisis-moi parmi eux, pour ma grande anxiété et mon grande désir. Parle-moi alors, je t'en prie, j'y compte.*  
(p. 78)

No me dejéis por muerto, porque los periódicos hayan anunciado que ya no estoy aquí ...

Cuento contigo, lector, contigo que me leerás algún día, contigo lectora. No me dejes solo entre los muertos, como un soldado en el frente que no recibe cartas. Escogedme de entre ellos, a causa de mi gran ansiedad y mi gran deseo. Háblame entonces, te lo ruego, cuento con ello. [p. 61]

Ese diálogo es un hecho. *Ecuador* exige, como debe de ser, que se lo vuelva a leer, que se lo mire bien, y, deducimos, que se busque y escarbe más allá de las presuntas nebulosidades que contenga. Se nos increpa así, tácitamente, a que hagamos el papel de “imbéciles” respecto a nuestra posible carencia de experiencias y conocimientos frente a lo narrado en *Ecuador*; de “imbéciles”, se entiende, en el sentido etimológico del vocablo. Se nos interpela a que sigamos explorando ese texto apoyados en un bastón apropiado y necesario que nos sirva de respaldo para entender lo que vamos descubriendo en cada nueva exploración. Y así ocurre. Cada nueva lectura propone nuevos significados y enlaces.

Entendemos que el texto de Michaux que tenemos a mano constituye una suerte de microcosmo, un arbitrio humano, que a primera instancia despista y desconcierta, pero que es descifrable dentro de los límites que impone; no así, sin embargo, con las imágenes del mundo real que transmite, imágenes en las que se vislumbra la presencia de lo inconmensurable, de un caos cuyo Orden solo entrevemos, toscamente remedado, en creaciones artísticas como *Ecuador*. Entrevemos en ese horizonte la presencia y ausencia de un Ecuador, país sagrado, no del todo asequible; de un Ecuador, raya imaginaria; de un Ecuador, cresta entre lo conocido y desconocido; de un Ecuador que deslinda los adentro-afuera; de un Ecuador que, cual el Amazonas, escinde Norte y Sur; y, no menos, de un Ecuador con sus chozas de limo cubiertas de paja parda, refugio casi místico, resguardo de los acordes cuasi religiosos de la quena. Entrevemos allí la búsqueda de infinito, de lo “transreal”. *Ecuador* es un viaje a los bordes, crestas, aristas y umbrales; es un fallido ir tras un ultra que nos redima, es un ir que perdura, que jamás claudica.

## APÉNDICE I

### “GLOSAS A LO QUE QUEDÓ AL MARGEN DE *ECUADOR. JOURNAL DE VOYAGE* DE HENRI MICHAUX”

Los lectores del libro de viaje de Michaux, sea en francés o en traducciones al inglés o al español, hemos estado acostumbrados a manejar la edición que el autor revisó y corrigió para Gallimard en 1968. Entendemos que las variantes allí introducidas, respecto a la casi inaccesible edición príncipe de 1929, son relativamente menores. Lo que muchos desconocíamos, sin embargo, y

precisamente por falta de acceso, es que Raymond Bellour, con el aporte de Ysé Tran, editó en tres tomos las *Œuvres complètes* de Henri Michaux (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1998). Interesan aquí las pp. 245-250 y las consiguientes 1084-1088 del tomo I. Esas páginas nos remiten, a su vez, a un material olvidado por décadas y a un meticuloso y detallado historial de crítica textual referente a *Ecuador. Journal de Voyage*,<sup>12</sup> historial que sin duda ha de interesar más al lector especializado, pero que al menos en parte incumbe también aquí.

Teníamos noticias de que en *La Nouvelle Revue Française* (n.º 189, 1<sup>er</sup> juin 1929, pp. 789-800),<sup>13</sup> Michaux había publicado entradas del viaje que, a invitación de Alfredo Gangotena, había realizado en 1928 al Ecuador. No así de las que aparecieron en *Bifur* (n.º 1, 25 mai 1929, pp. 23-39), revista parisina de alto prestigio en ese entonces.<sup>14</sup> Las que figuran en *Bifur* son aquí de consecuencia porque varias de ellas quedaron al margen de *EJV*, algo que

- 
12. Para ahorrar espacio y evitar confusiones, de ahora en adelante empleo las siglas *EJV* para identificar esta obra. *NRF*, a su vez, identifica a *La Nouvelle Revue Française*.
  13. En la ficha correspondiente a Henri Michaux de su *Diccionario biográfico del Ecuador*, Rodolfo Pérez Pimental, anota ese particular, sin advertir pormenores bibliográficos. Después de haber terminado y entregado este artículo, pude tener acceso, traducción de Cristina Burneo, al libro de Adriana Castillo de Berchenko, *Alfredo Gangotena o la escritura escindida*, Quito, Editorial Acróbata, 2013. El original francés, *Alfredo Gangotena, poète équatorien (1904-1944) ou l'Écriture partagée*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, fue publicado en 1992. Entendemos que se trata de la condensación de una voluminosa tesis doctoral que estudia el itinerario de Gangotena en Francia de 1920-1930, que suma 915 páginas, y que fue presentada en 1991 en la Universidad de Perpignan. En las pp. 128-31 de la versión en español, Castillo de Berchenko entrega comentarios breves sobre la recepción crítica del libro de Michaux en publicaciones francesas y belgas; y, también provee un historial detallado de los escritos que aparecieron en la *NRF* y *Bifur*. Se trata de un estudio bien documentado, serio, en el que Castillo de Berchenko se centra en la cuestión del bilingüismo, del derrotero existencial del poeta nacido en Quito y en la recepción crítica ecuatoriana. En lo que toca a los fragmentos que quedaron al margen de *EJV*, aquí reproducidos, Castillo de Barchenko los menciona, pero no hace de ellos un examen de crítica textual; y, tampoco los reproduce, coteja, explica o traduce conforme lo hacemos en el presente estudio. Su interés no es Michaux, sino Gangotena. Así, para tener acceso a los escritos de Michaux hay que ir a la referida edición a cargo de Bellour y Tran, edición a la que Castillo de Barchenko, en el libro citado, no hace referencia alguna, sugiriendo que lo que aquí reproducimos es más desconocido de lo que se podría suponer.
  14. En una nota, p. 1086, Bellour indica que *Bifur* fue una de las grandes revistas de su tiempo. Entre los asesores extranjeros de la Comisión Editorial figuraban nombres hoy ampliamente reconocidos como James Joyce, Ramón Gómez de la Serna, Gottfried Benn y William Carlos Williams, entre otros.

no ocurrió con las que vieron la luz en la *NRF* que sí fueron incluidas y que corresponden a las tantas equivalentes de *EJV*. Bellour, p. 1087, precisa el particular. De las diez que salieron en *Bifur*, seis hallaron acogida en la edición príncipe de *EJV*. Esas seis, a su vez, fueron consolidadas en cinco en la de 1968. En una y otra edición constituyen la sección final de *EJV*, titulada “Preface a quelques souvenirs” (“Prefacio a algunos recuerdos”). El resto, cuatro en total, quedaron al margen, rezagadas. Esas son las que en 1998 fueron recuperadas en las *Œuvres complètes* I, pp. 245-50, y que ahora aquí reproducimos, tanto en el original francés como en español. Michaux numeró de la A a la L, exclusive las letras G y J, las entregas que hizo a *Bifur*. Las que quedaron al margen fueron las que llevaban las letras A (sin título), C (sin título), F (“Le continent monotone” [“El continente monótono”]) y K (“Les volcans de l'Équateur” [“Los volcanes del Ecuador”]). Que sepamos, la presente traducción de esos cuatro fragmentos es la primera al castellano.<sup>15</sup>

Vienen al caso un par de comentarios:

1. Sobre las implicaciones que los fragmentos tienen respecto a una lectura de *EJV*: ¿Qué novedad proponen, si alguna?

2. Acotaciones de tipo general en cuanto al criterio que promueve la traducción.

Respecto a lo primero, cabe de entrada especular que Michaux los dejó fuera porque ni el tono ni la perspectiva encaja del todo con el resto del diario. Al respecto, los familiarizados con la versión revisada y corregida de *EJV*, 1968, encontramos que al menos partes de los cuatro fragmentos en cuestión se atienen más a la mirada de un cronista, de un observador informado, reflexivo, inclinado a lo imparcial antes que a otra cosa; a ratos pareciera que estamos ante un reportaje. Así, no descuellan allí a fondo ni el sentido de búsqueda de algo ultra, ni las consiguientes impresiones poéticas, imprecisas y alusivas, exigentes de la aguda participación del lector, impresiones apenas entrevistas, visionarias y recónditas, que le confieren un cierto sentido de unidad de mirada y tono a *EJV*.

Muchos entenderán, sí, que en esas páginas que quedaron al margen figura un Michaux al tanto de condiciones sociales, más próximo a la realidad, al tanto, e.g., de las diferentes labores a que estaba sometida buena parte de

---

15. No tenemos noticia de que haya traducción de las páginas en cuestión al inglés. Sí la hay, en cambio, al italiano, y figuran como “Apéndice” a la traducción que Guido Neri hizo de *Ecuador. Journal de Voyage* (*Ecuador. Diario di viaggio*, Macerata, Quodliet, 2005, pp. 143-151.)

la población amerindia ecuatoriana; verán que de ellas rezuma también un horizonte cosmopolita, atento a situaciones históricas culturales que debido a una u otra peculiaridad logran imponer su cotidiana manera de ser frente a otra. Así, la farmacia europea, las fiebres, el proselitismo, la Conquista y el sufrimiento hallan su acomodo en los trámites de poder que se dan en la historia y en los encuentros y desencuentros culturales. De igual modo, nos enteramos de que algunas de las razones de Michaux para haber vuelto a Europa por el Amazonas –por el compendio de la repetición que la vía por la selva implica– se explican si se tiene en cuenta que aquel define lo americano como algo equivalente a lo monótono, en tanto este factor es una expresión de las dimensiones, de la multiplicación, de lo extenso y vasto. Esta última observación remite, a su vez, a un comentario atribuido a Lautréamont sobre el consuelo implícito que este creyó ver en la magnitud. Ese juicio, además de confirmar a Michaux como lector de *Les Chants de Maldoror* (*Los cantos de Maldoror*),<sup>16</sup> apunta a eso de que el horizonte de cada cual afecta nuestra visión y sentido del mundo.

Por último, hay quienes sugieren que Michaux pasó por alto la descomunal presencia y esplendor de los volcanes del Ecuador. El último fragmento aquí reproducido desencaja ese decir. Integrando elementos poéticos con una realidad explosiva, maravillosa, Michaux entrega un recorrido de los nevados más reconocidos del país, los bautiza, por así decirlo, y destaca la tremenda capacidad que hay en ellos para descargar y desarreglar la percepción e impacto de belleza asociada con los mismos, llevándola, como consecuencia, hacia una visión de algo insólito, de algo escondido e inaudito que revienta y cuya capacidad de alboroto, de destrucción y recreación es comprensible solo gracias a una suerte de humor olímpico; humor entrevisto, dicho sea, en la evocación de una alusiva jeringa infantil. Presente está el humor también en el paisaje “lunar” de las Galápagos que imagina Michaux, espacio donde jamás estuvo, detalle este que él pareciera querer recalcar recurriendo a la idea de los calcos implícitos en los embustes y las supercherías de los fotogramas. Así, el Michaux poético, que insinuamos al principio, no está del todo ausente en estas páginas.

Sea como fuere, los cuatro fragmentos que siguen no alteran en el fondo, pero sí amplían, a mi ver, cualquier lectura de *EJV*. Redondean el genio y figura de la silueta del autor en ese entonces, nos dan un perfil mejor delinea-

---

16. De hecho, para la revista *Le Disque vert*, otoño 1925, Michaux escribió “Le cas Lautréamont”, suerte de micro comentario sobre el autor nacido en Montevideo. Ver las ya citadas *Œuvres complètes*, I, pp. 68, 1041-42.

do del viajero Michaux, de su punto de mira, de su sentido histórico, de sus preocupaciones sociales y culturales, de sus conocimientos,... y hasta de sus jocosas travesuras.

El segundo de los apartados propuesto arriba tiene que ver con la traducción. Dentro de lo posible, dada mi experiencia ecuatoriana y mi calidad de obstinado lector de *EJV*, no me propuse una traducción literal. De alguna manera he tratado de adentrarme en la sensibilidad de Michaux, en su sintaxis narrativa. Si lo he conseguido o no, cada lector habrá de juzgar, remitiéndose al original en francés que figura conjuntamente aquí. Consciente de la cualidad alusiva de la prosa del autor, traté de sortear las múltiples alternativas de traducción a mi alcance teniendo esa perspectiva en mente y, claro, reconociendo que no puedo borrar la mía. ★

Fecha de recepción: 10 junio 2013

Fecha de aceptación: 15 julio 2013

## ANEXOS

### Al margen de *Ecuador*, fragmentos publicados en *Bifur* en 1929 y no incluidos en *Ecuador*

#### A

El Ecuador es el país más desigualmente caluroso del planeta. Sería inaguantable el suplicio si en lugar de un territorio se tratara de la cabeza de un ser humano.

Del clima que el calor afecta, habría cien millas. De hecho, se tarda menos de 200 metros de altura para modificar la temperatura en un grado que baja y sube según se asciende o desciende.

Ecuador es un país de montañas, con algunas que alcanzan los 6.200 metros; cuenta asimismo con extensas llanuras y colinas que se extienden hasta el mar y a lo largo de la costa; está poblado por todas partes, pero relativamente poco en realidad.

Bajas, y tienes naranjas; bajas, y tienes palmeras; subes, y tienes eucaliptos; subes, y tienes el páramo; subes, y tienes los glaciales eternos; y esto ocurre en el transcurso de un día.

No obstante, Ecuador se divide en dos regiones que se desprecian profundamente, y se ignoran aún más.

Una, es el frío altiplano; gente achaparrada, respirar corto, tierra negra o al menos prieta, tristeza, aplastamiento, esclavitud de indios.

La otra es la llanura, la jungla tropical, el triunfo de lo vegetal, de la lluvia y el calor, y de un cierto sentido de libertad.

El indígena del altiplano es triste, el del monte cálido es vivaz.

El indio del altiplano es triste porque es triste, es triste porque trabaja la tierra; es triste, también, porque le roban. Le roban los propietarios. El indio del altiplano vive del maíz; es una de esas plantas, tipo grano, que exige preocuparse por una cantidad de arduos labores: arar, sembrar y cosechar una gran extensión de tierra sobre la que cada año vive lleno de ansiedad ... para no tener que morir de hambre. Bien, ese terreno en una época fue suyo, mientras ahora es del blanco (hasta hace poco se vendía al indio con la tierra).

El indio de la jungla, al contrario, hace todo lo que puede para moverse y estar libre de preocupaciones. No siempre es nómada. Ellos tienen esa opción y a veces la usan. Cuando en una choza muere el padre, los hijos se van y construyen otra un poco más lejos. A veces también se desplazan a otras zonas, y lo hacen en mayores números.

El indio de la jungla tiene frutas a su disposición todo el año: banano, piña, y una especie de melón. Palmeras hay por todas partes (igual con los peces), y lo que se planta se da rápidamente sin tener que ocuparse, y se daría igual en cualquier área del terreno. El suelo es bueno por todas partes. El indio se nutre principalmente de la yuca; es la raíz que es el alimento. Base de la chicha.

Chicha: fermentación leve, similar a la sidra de manzana. Pero solo una cosa hace fermentar la yuca: la saliva. Así, dan las raíces a sus mujeres y si, por ejemplo, se van de viaje, las esposas permanecen en el hogar por dos días y no hacen otra cosa que masticar y escupir las raíces en un recipiente (razón por la cual, aunque muy jóvenes, tienen los dientes cariados, mientras los hombres los mantienen perfectos). Ese abasto es valioso, mezclado con agua es una bebida, o más bien un brebaje; se lo toma frío, tiene el olor de leche rancia, es de color blanco, se parece a una colada de arroz bien cocido. Con cinco kilos de chicha, el indio vive un mes.

El indio del altiplano sufre el frío igual que si fuera el intenso calor.<sup>17</sup> El indio de la jungla es alerta, seco de carnes, vivaz y sonriente, cual lo sería en un clima más frío. Tiene parecido con los japoneses. Menos en el caso de las mujeres. Siempre sonríe, te tiende la mano con naturalidad y sin malicia alguna. Son los únicos mendigos que he visto mendigar con gusto –mendigos gloriosos– como si estuvieran haciendo algo correcto y armonioso.

El ecuatoriano que ha nacido en la Cordillera considera que la vida corre un gran riesgo al entrar en la jungla. *Señor por dios! que no se vaya.* –Por el amor de Dios, no se vaya.

## C

Hay individuos y culturas que hacen frente a los máximos acontecimientos posibles de la vida; por otro lado, hay individuos y culturas que buscan sesgos o quites posibles.

Quizá la canoa sea un quite, en tanto habría sido suficiente avanzar en un tronco de árbol, o a nado, o simplemente conformarse con lo que estaba alrededor.

---

17. Pero la causa de ello es la altura. En Las Himalayas ocurre igual. Uno cree que la montaña apoya al hombre. De ningún modo, lo oprime.

Así, no existe raza humana absolutamente resignada, porque todo se busca y utiliza como medio para proporcionar comodidad (de igual modo, la lanza es cómoda, considerada desde el punto de vista de la guerra). Sin embargo, me parece que la civilización blanca actual busca el mayor atajo posible. La comodidad: adaptar la realidad externa a sí mismo de tal manera que armonice con uno, en lugar de imponer la realidad de uno a la realidad externa. Los indios de la selva son una raza que ha aceptado casi todo en la vida. Casi; entienden que sería mejor si hubiese menos fiebre; así habría un poco menos de dolor. ¡Oh!, solo un poco menos. El indio puede resistir mucho.

La civilización europea llega a estos parajes con su surtido de comodidades; los indios miran: autos, esmóquines, casas, iglesias, cuadros, máquinas de escribir. “¡Qué estúpidos son estos blancos!” se dicen para sí. El indio no necesita nada de eso, le traen incluso jesuitas y la verdadera fe, él no necesita nada de eso, solo un poco menos de fiebre.

Dicho sea, en su exploración de búsqueda de comodidades, la civilización blanca dio con la QUININA ASPIRINA.

Con un kilo de polvo de quinina, uno aún sigue siendo llamado rey, y yo hago la apuesta a cruzar América sin dificultad. Esa es la forma en que los misioneros convencieron a los indígenas. Sin embargo, el indio es muy resistente al sufrimiento. De los medios a su haber, la farmacia europea es la que más cuenta *contra* otras civilizaciones. El sufrimiento es algo que ni los animales ni el hombre pueden realmente soportar, y los que han tenido éxito lo han hecho renunciando a sus atributos biológicos ordinarios: el santo, por ejemplo, a precio del sexo.

## F

### El continente monótono

En un sentido general, América del Sur se compone de tres inmensas regiones perfectamente monótonas: la selva, los Andes, las pampas.

Bajar 6.000 kilómetros por el Amazonas, desde donde el río se llama todavía Marañón hasta la desembocadura, superar los obstáculos de este enorme valle atravesado sucesivamente por los tantos afluentes del río, entrar así en los rincones más recónditos de Brasil, tan grande como Europa y como Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela, Guyana, Paraguay y Bolivia. Ver siempre la misma selva, la misma.

En cuanto a la Cordillera de los Andes, corre de un extremo a otro de América, fiel a sí misma, ocupando por todas partes una anchura considerable.

La Pampa,<sup>18</sup> tierra de vacunos, dice todo lo que tiene que decir en un metro cuadrado, pero se repite a través de miles y miles de kilómetros, es la parte más importante de Argentina, Uruguay, y se la encuentra un poco también en Colombia.

Cuando pensaba bajar por el Amazonas desde Perú hasta el Atlántico, todos me decían: “Si has estado en Mera, has visto la selva. Suficiente, es lo mismo por todas partes”. Me equivoqué en no creerles, pero yo tenía mis razones para hacer el viaje. América es la

---

18. No conozco mucho las Pampas, pero los *páramos* de Ecuador se parecen mucho –más áridos.



tierra de las dimensiones, de la multiplicación, y hay que conocerla como tal; no ofrece lo pintoresco a cada paso, pero sí una inagotable extensión.

Sorprendidos al leer en Lautréamont que había consuelo en la magnitud, nos preguntamos cómo se explicaba eso. Lo decía él, claro, pero él estaba en un país que por su actitud ofrecía lo opuesto de la pequeñez, de la pequeñez, de la pequeñez, que es el caso de todas nuestras provincias europeas; y eso también cuenta. La vasta y pobre América.

## K

### Volcanes del Ecuador

La única riqueza de la flora del altiplano ecuatoriano: los volcanes, grandes y hermosas flores blancas. En la mayoría de los casos tienen un cierto aire inofensivo que poco a poco se aproxima más, cada año un poco más, se arropan con el trigo; no dicen nada y de repente lo imprevisible, como con el Cotopaxi recientemente, en una tarde serena te inunda quince aldeas bajo millones de metros cúbicos de fango, \* de fango nada más; luego, echando afuera a todo dar su bouquet de fuego, la corona untada de lava, de lo blanca y pura que era, ahora se vuelve negra, arrojando toda su carga de llamas por la encendida aerosfera hasta a 50 kilómetros de altura. Y el mismo volcán, con lo grande que es, semeja ahora la jeringa de un niño que no sabe todavía que es un instrumento de descarga a chorro.

El *Cotopaxi* se parece mucho al Fuji-Yama.

El *Chimborazo*, el más alto del mundo: el padre de la patria. (Parece dar bendiciones, al estilo de un anciano inofensivo)

El *Antisana*: un carbúnculo, o más bien parece haber sido bombardeado desde arriba con dinamita. Ruina de una fortaleza planetaria abrumada por Saturnino . . . que data de . . . con la inscripción “Aquí Saturno dictaba armisticio. . .”

El *Altar*.

El *Tungurahua*: en un valle bajo y cerrado, el Tungurahua, enorme, ventru-do, aplasta a toda una región. Con aire sombrío y poco dispuesto a acoger, este es el verdadero volcán.

Los volcanes se divisan solo en días muy claros. Sin embargo, aunque invisibles, se los reconoce, se los reconoce por las nubes en el cielo. Cada volcán tiene su grupo especial de nubes que lo rodea. La forma que toman es constante.

El Ecuador está lleno de cráteres. A ojos vistas, este país yace bajo el dominio de la luna. La única colonia que tiene, a 1200 millas de la costa, es completamente desierta y está constituida solo de cráteres. Cráteres pequeños, a la altura del ojo, germinando en una tierra baja (pero esa tierra es todo lava, hay que decirlo), presionado uno contra el otro. Y esos cráteres, por su pequeño tamaño, casi casi tienen un aire familiar. Las islas Galápagos: el paraje más lunar que hay.

Si tomáramos fotos desde un dirigible en vuelo, resultaría en muy buenas vistas falsas de cráteres lunares. De proyectarlas en clases nocturnas y en centros de educación de adultos, años pasarían antes de que se descubra la superchería.

En marge d' *Ecuador* fragments publiés dans *Bifur*  
en 1929 et non repris dans *Ecuador*

A

L'Équateur est le pays le plus inégalement chauffé du globe terrestre. Ce lui serait un bien grand supplice si au lieu d'un terrain c'était une tête vivante.

Le climat ne tiendrait-il qu'à la chaleur, il y en aurait cent mille. Il y suffit de moins de 200 mètres de différence d'altitude pour modifier la température d'un degré; elle s'abaisse quand vous montez et s'élève quand vous descendez.

Or l'Équateur des plus montagneux, allant jusqu'à 6200 mètres, est aussi de plaine puisqu'il vient à la amer et y a de longues côtes; se habité se trouve partout très peu' il est vrai.

Vous descendez, vous avez des orangers; vous descendez, vous avez de palmiers, vous remontez, vous avez de eucalyptus; vous remontez, vous avez du désert; vous remontez, vous avez de glaces éternelles, et ce passage c'est dans le temps d'une journée.

Néanmoins, l'Equateur est tranché en deux régions qui se méprisent profondément et s'ignorent plus encore.

L'une, ce sont le hauts plateaux froids; gens trapus, courte respiration, la terre noire ou au moins sombre, tristesse, écrasement, esclavage de Indiens.

L'autre, c'est la plaine, la forêt tropicale, le triomphe du végétal, de la pluie et de la chaleur, et un sentiment de liberté certain.

L'Indien des hauts plateaux est triste, l'Indien de la forêt est gai.

L'Indien des haut plateaux est triste, parce qu'il est triste; il est triste parce qu'il travaille la terre; puis il est triste parce qu'on l'a volé. On ne vole que les propriétaires. L'Indien vit de maïs, le maïs est une de ces plantes, type blé, pour laquelle il vous faut embêter, labourer, planter, semer, et récolter une grande étendue de sol et à son sujet se mettre dans l'anxiété chaque année pendant une année. . . pour n'avoir pas à mourir de faim. Eh bien! ce terrain état à lui, maintenant il est aux Blancs (l'Indien se vendait avec la terre il y a peu de temps encore).

L'Indien de la forêt au contraire a toutes les facilités de se déplacer et d'être insouciant; il n'est pas toujours nomade. Il en a la possibilité, il en use parfois. Quand le père meurt dans une cabane, les enfants s'en iront et en feront une autre plus loin. Parfois ils se déplacement aussi pour d'autres régions, et très nombreux.

L'Indien a des fruits toute l'année, banane, ananas et une sorte de melon. Du palmiste il y en partout (il y a aussi du poisson), et ce qu'il plant vient vite, sans qu'on ait à s'en occuper et viendra aussi bien ailleurs. Le sol est bon partout. Il mange surtout de la yucca; c'est la racine qui est l'aliment. Sous forme de chicha. Chicha: fermentation légère, analogue à celle qui fait de la pomme du cidre. Mais une seule chose fait fermenter la yucca, c'est la salive. Or donc, ils donnent la racine à leurs femmes; et, par exemple, s'ils partent en voyage elles resteront là pendant deux jours, rien qu'à mâcher et recracher ça dans un récipient (c'est pourquoi, même toutes jeunes, elles ont les

dents fort abîmées, les hommes les gardant fort belles). Cette provision est précieuse; mêlée à l'eau, c'est une boisson, ou plutôt un potage; ça se prend froid, ça a l'odeur des laiteries mal entretenues, c'est blanc, ça ressemble à du gros riz bien cuit. Avec cinq kilogrammes de chicha, l'Indien vira un mois.

L'Indien des haut plateaux froids est écrasé comme on le serait para la forte chaleur. \* L'Indien de la forêt tropicale est alerte, sec, vivant, rieur comme on le serait dans un climat plus froid. Il ressemble fort aux Japonais. Moins toutefois la femme. Il sourit toujours, il vous tend la main avec grand naturel et sans aucune bassesse. Ce sont les seuls mendiants que j'ai vu mendier avec joie - mendiants glorieux - et comme faisant une chose correcte et harmonieuse.

L'Equatorien né dans la cordillère considère comme un gros risque de perdre la vie que d'aller dans la forêt. *Señor por dios! que no se vaya.* -- Pour l'amour de Dieu, n'y allez pas.

## C

Il y a des individus et des civilisations qui acceptent le maximum possible d'événements de la vie et il y a d'autre part des individus et des civilisations qui cherchent des biais le plus possible.

Sans doute la pirogue est déjà un biais et il suffisait d'avancer sur un tronc d'arbre, ou à la nage ou se contenter de ce qu'on a autour de soi. Il n'est donc pas de race d'hommes absolument philosophique, puisque toutes on trouvé et utilisé des engins propres à donner du confort (même la lance est confortable considérée du point de vue guerre). Néanmoins, la civilisation qui cherche le plus de biais possible : le confort : accommoder l'extérieur à soi pour qu'il convienne à votre intérieur, plutôt qu'accommoder son intérieur de façon que l'extérieur lui convienne. Les Indiens de la forêt sont une race qui a accepté presque tout de la vie. Presque ; ils trouvent seulement qu'elle serait mieux s'il y avait un peu moins de fièvre, un peu moins de souffrance. Oh ! seulement un peu moins. Il peut résister à beaucoup.

La civilisation européenne vient dans ses environs, puise dans son stock à biais ; l'Indiens vient voir, il y a là des autos, les smokings, des maisons, des églises, des tableaux, des machines à écrire. Que les blancs son bêtes, se dit-il. L'Indien n'a besoin de rien de tout ça, on lui envoie aussi des jésuites, et la vraie foi ; il n'a pas besoin de rien de tout ça ; seulement un peu moins de fièvre.

Cependant, dans son grand stock à biais, la civilisation blanche a cherché : QUININE ASPIRINE.

Avec un kilogramme de poudre de quinine on est encore nommé roi et je fais le pari de traverser l'Amérique sans difficulté. Les missionnaires ne vont pas autrement aux indigènes. Et pourtant l'Indien est dur à la souffrance. De tous les biais qu'elle possède, c'est la pharmacie européenne qui fait le plus contre les autres civilisations. La souffrance est vraiment la chose que ni l'animal ni l'homme ne peuvent accepter, et ceux qui y on réussi ce n'a été, par exemple, au prix de son sexe.

## F

### Le continent monotone

En gros l'Amérique du Sud est composée de trois régions immenses et parfaitement monotones : la forêt vierge, la cordillère des Andes et les Pampas.

Descendez, pendant 6 000 kilomètres l'Amazone, depuis l'endroit où ce fleuve ne s'appelle encore que Marañon jusqu'à sa embouchure, remontez les bords de cette énorme vallée successivement par chacun de ses affluents, pénétrant ainsi dans tout le détail du Brésil, grand comme l'Europe et aussi le Pérou, l'Equateur, la Colombie, le Venezuela, la Guyane, le Paraguay et la Bolivie. Vous avez devant vous la même forêt, la même.

Quant à la cordillère des Andes, elle va d'un bout à l'autre de l'Amérique, très fidèle à elle-même sur partout une largeur considérable.

La Pampa\*, terre à vaches, dit tout ce qu'elle a à dire en un mètre carré mais le répète sur de milliers et des milliers de kilomètres qui font la partie la plus considérable de l'Argentine, l'Uruguay et se trouvent aussi en Colombie.

Quand je songeais à descendre l'Amazone, depuis le Pérou jusqu'à l'Atlantique, on me disait "Mais enfin vous avez été jusqu'à Mera, vous avez vu la forêt. Eh bien c'est partout la même chose". J'eus tort de ne pas les croire, mais j'eus raison de faire le parcours. L'Amérique est une terre de la dimension, de la multiplication et qu'il faut connaître comme telle; n'apporte pas de pittoresque à chaque tournant, mais une entendue infatigable.

On fut bien étonné en lisant Lautréamont, il y avait là un confort dans la grandeur, on se demandait d'où cela venait. Cela venait de lui, mais il avait été dans un pays qui par son attitude donnait autre chose que petitesse, petitesse, petitesse, comme font toutes nos provinces européennes, et cela compte aussi. L'Amérique pauvre et déclamatoire.

## K

### Les volcans de l'équateur

Le seul bien de la flore équatorienne dans les hauts plateaux : les volcans, grandes et belles fleurs blanches. Ils ont un air tellement inoffensif, la plupart, on s'en rapproche petit à petit, chaque année un peu plus, on les couvre de blé, ils ne disent rien et tout d'un coup d'abord, comme le Cotopaxi dernièrement, vous inonde en un après-midi sereine quinze villages sous des hectomètres cubes\* de boue, de boue sans plus, et puis jetant à plein feu son bouquet, la tête huilée de lave et noire maintenant devenue de si blanche et immaculée qu'elle était autrefois, lançant au-dessus de

---

\* Ese fango proviene de la nieve y tierra súbitamente deshelada por el fuego que se encuentra en los bordes superiores del volcán; en ciertas épocas del año, la nieve presente en la superficie del cono puede fácilmente cubrir RP kilómetros cuadrados de superficie.

l'aérosphère tout son enflammé jusqu'à des 50 kilomètres de hauteur et lui-même si grand, maintenant paraître une seringue à un enfant qui ne sait pas encore qu'elle est un instrument à jet.

Le *Cotopaxi* ressemble à s'y méprendre au Fuji-Yama.

Le *Chimborazo* le plus haut du monde : le père de la Patrie. (A l'air de donner des bénédictions c'est le type du vieil inoffensif.)

L'*Antisana* : un anthrax ; ou plutôt il a l'air d'avoir été canonné par le haut, dynamite. Une ruine de forteresse planétaire accablée, par les Saturniens . . . qui daterait de . . . avec l'inscription "Ici les Saturniens dictèrent l'armistice de . . .".

L'*Altar*.

Le *Tunguragua* : dans un vallée basse et étroite le Tunguragua, énorme, ventru, écrase toute une région. L'air sombre et peu disposé aux accommodements, c'est le Volcan le plus véritable.

Les volcans ne se découvrent que par temps très clair. Même invisibles cependant on les reconnaît, on les reconnaît aux nuages dans le ciel. Chaque volcan a son groupement spécial de nuages qui l'entoure. Cette forme qu'ils prennent est constante.

L'Équateur est bondé de cratères. Ce pays est visiblement sous le règne de la lune.

L'unique colonie qu'il possède, qui est à 1 200 milles en mer et complètement désert, n'est que cratères. De petits cratères à hauteur d'homme, dans une terre basse (mais cette terre, c'est lave qu'il faut dire) pressés les uns contre les autres, bourgeonnant, et par leur faible taille seraient presque familiers. Les îles *Galápagos* : la contrée la plus lunatique qui soit.

On en prendrait des vues en ballon, on en ferait de très bons faux clichés de cirques lunaires. On projetterait ça aux cours du soir et dans les universités populaires. Il faudrait des années avant qu'on s'aperçoive de la supercherie.

## La imaginación en un burdel, un sueño latinoamericano hecho ficción: los prostíbulos novelescos\*

FÉLIX TERRONES

Université Francois Rabelais de Tours

### RESUMEN

En el año 2009, el escritor Jorge Volpi publicó el ensayo *El insomnio de Bolívar* en el que argumenta a favor de abandonar, por irreal y quimérica, la idea de “literatura latinoamericana”. Mediante la lectura de cuatro novelas –*Juntacadáveres* (1964), *El lugar sin límites* (1965), *La casa verde* (1966) y *Pantaleón y las visitadoras* (1973)– buscaré develar lo erróneo y tendencioso de tal postura. Así, fundamentaré mi argumento en el análisis minucioso de los prostíbulos novelescos que albergan las cuatro ficciones, desde sus apariciones hasta sus aniquilamientos. Apariciones que lejos de ser insignificantes muestran desde un inicio una complejidad extrema por la serie de tensiones que articulan entre los personajes y las sociedades representadas. Dicha complejidad se enriquece y densifica una vez que pensamos en el tipo de actividades que tienen lugar en los lupanares, actividades en las cuales la fiesta y el carnaval pautan toda una serie de metamorfosis, completamente ajenas a la realidad exterior. Finalmente, me centraré en la dinámica de los proxenetes o fundadores de los burdeles, individuos singulares que manifiestan una voluntad inaudita en la cual la imaginación busca negar y suplantar la realidad. No obstante, sus actividades, que en ocasiones hacen pensar en ejercicios utópicos, terminan sucumbiendo a la censura social que, de un modo o de otro, destruye a los prostíbulos sin que esto signifique terminar con los cambios introducidos por estos en las sociedades que los acogen. Ya que muy pocos otros espacios ficcionales son tan frecuentes y ricos en valores dentro de la literatura latinoamericana demostraré en la

---

\* Este texto obtuvo Mención de Honor en la Biental Internacional de Ensayo Revista Kipus, en mayo de 2012. (N. del E.)

conclusión de qué manera este tipo de textos (y espacios novelescos) permiten hablar a justo título de “literatura latinoamericana”.

PALABRAS CLAVE: Novela latinoamericana, burdeles, Juan Carlos Onetti, José Donoso, Mario Vargas Llosa, Jorge Volpi, literatura latinoamericana.

## SUMMARY

In the 2009, writer Jorge Volpi published the essay “El insomnio de Bolívar” (“Bolívar’s insomnia”) in which he argues in favor of abandoning, for being unreal and chimeric, the idea of “Latin American literature”. Through the reading of four novels –“Body Snatcher” (“Juntacadáveres” 1964), “The Place Without Limits” (“El lugar sin límites” 1965), “The Green House” (“La casa verde” 1966) and “Captain Pantoja and the Special Service” (“Pantaleón y las visitadoras” 1973)– I will seek to reveal how wrong and tendentious such a stance is. To do so, I will base my argument on the minute analysis of the novelistic brothels that found in the four stories, from their appearances to their annihilation. Appearances that, far from being insignificant, show from the beginning an extreme complexity through the series of tensions that are articulated between the characters and the societies represented. This complexity becomes enriched and dense once we think of the types of activities that take place in the whorehouses, activities in which the festivities and carnivals determine a whole series of metamorphoses, completely alien to outside reality. Lastly, I will focus on the dynamics of the pimps or promoters of the brothels, peculiar individuals that manifest an unheard-of will in which imagination searches to deny and replace reality. However, their activities, which in some cases evoke utopian exercises, end up succumbing to social censorship that, in one way or another, destroys the brothels without meaning the end of the changes introduced by them in the societies that receive them. Since very few other fictional spaces are so frequent and rich in values in Latin American literature, in the conclusion I will demonstrate how this type of text (and novelistic space) allows us to justifiably speak of “Latin American literature”.

KEY WORDS: Latin American novel, brothels, Juan Carlos Onetti, José Donoso, Mario Vargas Llosa, Jorge Volpi, Latin american literature.

## LA LITERATURA LATINOAMERICANA HA MUERTO

HACE ALGUNOS MESES llegó a mis manos ese ulcerante manifiesto que es *El insomnio de Bolívar* del mexicano Jorge Volpi. Como su título lo sugiere, dicho libro plantea una corrección a lo que, en pleno siglo XXI, no sería más que una utopía convertida en infeliz pesadilla: América Latina. Ya sea a nivel político, social o histórico, pero también a nivel artístico, las diversas repúblicas que antaño estuvieron hermanadas por la empresa colonial, vivirían en este momento, según Volpi, un proceso progresivo e inexorable de separación con respecto de las demás y, por lo tanto, de distinción unas de otras. Así lo formu-

la el mismo Volpi quien precisa el momento cuando descubrió que “cualquier cosa parecida a una comunidad cultural se tornaba un espejismo [...]: América Latina se derrumbaba ante nuestros ojos. O al menos esa América Latina viva, real, contemporánea a la que creíamos pertenecer”.<sup>1</sup> Nada, más allá de una contingente vecindad, reuniría a los países que se denominan latinoamericanos. Detrás de aquel término, que tanto hizo soñar a los políticos y los poetas con una unidad que trascendiera las fronteras, con un sentimiento solidario de un destino común, no se escondería nada más que una fábula mentirosa, un mito alienador.

Las opiniones de Jorge Volpi son expresadas con un estilo elegante, culto, que plantea con igual solvencia una reflexión de orden político o un comentario literario. De todos los escritores mexicanos de su generación, Volpi es acaso quien articula de la mejor manera una cultura libresca con una inteligencia lúcida, susceptible no solo de darle forma a sus ideas sino también de entregarles un poder de persuasión que a pocos deja indemnes. Por eso que el ensayo, género especulativo, que interroga en lugar de sentenciar, se adapta tan bien a su propósito: cuestionar cada uno de los relatos fundadores de lo latinoamericano. Confieso que al cerrar el libro el lector se queda con la sensación de haberse encontrado con una verdad que de tan evidente nadie se había atrevido, todavía, a formular pero que, una vez enunciada, tendrá hondas repercusiones no solo en la discusión intelectual, sino también en la vida cotidiana. Si ya no existe América Latina, lo único que nos quedaría son los escombros de un sueño y, en algunas ocasiones, el insomnio de algunos trasnochados que se servirían del discurso latinoamericanista para, entre otros fines, consolidar su autoritarismo, legitimar su despotismo, conservar sus prebendas.

Con algo de distancia crítica, sin embargo, los planteamientos de Jorge Volpi pierden contundencia, encuentran vacíos imposibles de salvar de no ser por generalizaciones sofistas o una interpretación tendenciosa de la realidad. No vamos a repetir aquí lo que desde el inicio de nuestras historias republicanas se viene diciendo y que, de un modo o de otro, es indiscutible, es decir que el compartir el mismo idioma genera determinada cohesión, un sentimiento de unidad en la diversidad. Tampoco me detendré en encontrar argumentos de orden sociohistórico que subrayen la condición post-colonial y subordinada de todos los países latinoamericanos entregándoles la unidad que permiten

---

1. Jorge Volpi, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América latina en el siglo XXI*, Barcelona, Debate, 2009, pp. 22-23.



la pobreza, la exclusión, la violencia y otras pestes propias a estas latitudes. Lo que me interesa, en todo caso, es aprovechar las ideas de Volpi para plantear una reflexión de carácter literario, pues de no existir América Latina, no existiría, por simple consecuencia lógica, la literatura latinoamericana. Aquello que desde siempre hemos escuchado, es decir, que gente como el Inca Garcilaso de la Vega y Sor Juana Inés de la Cruz intuyeron y configuraron, y que más tarde enriquecieron hombres como José Martí, Vasconcelos y Darío, cada uno a su manera, esa identidad en crisis permanente, esa precariedad arrojada al vacío de la incertidumbre, ese cuestionarse por una forma inasible y esquivana, serían más que una mala lectura de la producción literaria. Del mismo modo en que el miope descubre un mundo nuevo y distinto una vez que se coloca los anteojos que le corrigen la visión, el crítico literario, el profesor universitario, el lector común y corriente, verían de un modo diferente todos esos textos que los siglos y el capricho de unos cuantos reunieron bajo el arbitrario rótulo de “literatura latinoamericana”.

Por lo tanto, intentar resolver el problema de la “literatura latinoamericana” exige ahora una respuesta novedosa que, al mismo tiempo, sea planteada en conocimiento de causa. Dicho de otro modo: obliga a conciliar la necesidad de orientar la reflexión de manera original sin que por esto se descuiden siglos de producción literaria. Así, me gustaría ubicar en márgenes distintos, un territorio novedoso, la discusión acerca de la idiosincrasia de la literatura escrita por individuos de estas latitudes. De hecho, son muy pocos los esfuerzos realizados hasta el momento por reflexionar acerca de nuestras ficciones en función de los espacios que estas han creado. Acaso ninguna otra literatura ha creado espacios literarios tan llenos de significado, capacidad alegórica y sentido metafórico. Pensemos, por ejemplo, en aquel espacio que los años y las lecturas han convertido, para felicidad o tragedia, en un caleidoscopio de América Latina: el Macondo de Gabriel García Márquez, o la Comala de Juan Rulfo, donde fueron a morir todas las esperanzas y promesas de un continente. También tenemos otro tipo de espacios en los cuales los personajes (y con ellos los lectores) proyectan sus anhelos por trascender los determinismos que la cultura y la civilización terminaron por imponer al individuo: la Rayuela de Julio Cortázar es un ejemplo junto con La Rinconada de José Donoso. De entre todos, aquel que de modo más lúdico e intenso encarna el interés de los escritores latinoamericanos en explotar la magia y el prodigio que los espacios literarios pueden albergar es el Aleph, de Jorge Luis Borges, punto en el cual se congregan todos los lugares del universo y la eternidad, verdadero micro-

cosmo de nuestra existencia. Así, cuando se trata de literatura latinoamericana, el lector siempre encontrará un espacio ficcional en el cual se encarnan y problematizan toda nuestra realidad, junto con nuestros sueños y pesadillas.<sup>2</sup>

Esa capacidad de metaforizar nuestra realidad es acaso más latente en un espacio, en principio, marginal y sórdido, de apariencia tan insignificante que hasta ahora no ha sido objeto de ningún análisis cabal. Me refiero a los prostíbulos, acaso el lugar que más ha obsesionado a la literatura latinoamericana desde sus orígenes hasta nuestros días; por lo tanto, un lugar que, de un modo o de otro, se encuentra grabado en su código genético. ¿Qué otro espacio aparece de manera tan frecuente y ritual a lo largo de las décadas y generaciones? ¿Qué otro lugar ha inspirado a escritores de diversas tendencias y escuelas tanto en Chile como en Bolivia, Ecuador y México, por citar solo algunos de los países latinoamericanos? Echémosle una mirada panorámica y veloz a algunos textos para confirmar esto último. Desde *Amalia*<sup>3</sup> (h.1844) del argentino José Mármol hasta *La reina Isabel cantaba rancheras*<sup>4</sup> (1998) del chileno Hernán Rivera Letelier, pasando por *El zorro de arriba y el zorro de abajo*<sup>5</sup> (1971) del peruano José María Arguedas o *Las muertas*<sup>6</sup> (1987) del mexicano Jorge Ibarguengoitia, un prostíbulo es el lugar en el que se reúnen las intrigas y los anhelos pero también las frustraciones y las desgracias. En una literatura como la latinoamericana, los prostíbulos no son solo un motivo sino también una obsesión que fascina con igual vehemencia a escritores y a público. Una obsesión en la cual es necesario detenerse si es que se quiere desenmarañar sus motivaciones, delinear sus formas, caracterizar sus rasgos. Ninguna otra literatura ha hecho del prostíbulo un lugar donde se congreguen todas sus promesas y todos sus conflictos; por lo tanto, es necesario plantear una reflexión con respecto de aquello que caracteriza a los burdeles ficcionales para, de ese modo, desgajar lo que existe de específico a nosotros los latinoamericanos, sociedades de modernidad desigual, regiones en las cuales los ideales se convierten en crisis permanente, ubicadas en la periferia de la historia pero también en el vórtice mismo del mundo.

- 
2. Recientemente Roberto Bolaño (1953-2003) enriqueció la lista de espacios novelescos con su apocalíptica Santa Teresa, avatar literario de ciudad Juárez, metáfora del callejón al cual ha llegado América latina. Roberto Bolaño, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004.
  3. José Mármol, *Amalia*, Madrid, Cátedra, 2000.
  4. Hernán Rivera Letelier, *La reina Isabel cantaba rancheras*, Barcelona, Planeta, 1998.
  5. José María Arguedas, *El zorro de arriba, el zorro de abajo*, Madrid, ALLCA, 1996.
  6. Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas*, Madrid, Mondadori, 1987.

Las novelas en las cuales pienso fundamentar mi reflexión son cuatro textos escritos por narradores de tres países latinoamericanos, si bien no necesariamente de la misma generación, sí con una producción publicada durante un período relativamente homogéneo en términos estéticos, culturales e históricos. De hecho, se trata de cuatro libros susceptibles de ser agrupados, en mayor o menor medida, dentro del grupo de textos que dio a conocer universalmente a la novela de esta parte del mundo durante la segunda mitad del siglo XX, el famoso *Boom* de la literatura latinoamericana. Me refiero a *Juntacadáveres* (1964) del uruguayo Juan Carlos Onetti, *El lugar sin límites* (1965) del chileno José Donoso, y finalmente, *La casa verde* (1966) y *Pantaleón y las visitadoras* (1973) del peruano Mario Vargas Llosa. Cuatro novelas, cuatro maneras distintas pero convergentes de representar la realidad latinoamericana mediante la literatura, o más precisamente la ficción de espacios como los burdeles en los que se declinan hasta el infinito todas las paradojas que son consecuencia de metamorfosis colectivas e individuales.

## I. EN EL INICIO ERA UN PROSTÍBULO

La intriga de la aparición del prostíbulo en los villorrios, pueblos y ciudades que los acogen es una constante en casi todas las novelas anteriormente mencionadas. Se trata de una intriga que se desarrolla en dos tiempos: la preparación de su llegada, primero, y su aparición propiamente dicha, después. Como es de imaginarse, entre uno y otro momento, se despliegan múltiples elementos que permiten densificar la emergencia del burdel. Los escritores, conscientes del carácter provocador y complejo de este tipo de espacios, no escatiman en preparar al lector para lo que significará su aparición, es decir, una situación única, por novedosa y también transgresora. En este sentido, los diversos narradores se encargarán de caracterizar la naturaleza de los espacios en los que estos emergerán, casi siempre con rasgos que se orientan en un mismo sentido, es decir, la de ser lugares estancados, donde los días transcurren para repetirse y donde todos parecen consumir sus días en la inanición.

Sea la Santa María de *Juntacadáveres* o el Iquitos de *Pantaleón y las visitadoras*, el lector se encuentra con lugares que comparten características negativas. Así, por ejemplo, los dos espacios, parecen alejados de los grandes centros urbanos, las urbes desde las cuales son decididos sus destinos sin consulta ni consideración. ¿De qué otro modo entender, sino, la perplejidad y el

malestar de Pochita, la esposa del capitán Pantoja, cuando se entera de que su misión tendrá lugar en la ilegible Iquitos, en el medio de la selva y del calor?<sup>7</sup> El alejamiento físico con respecto de las grandes urbes se traduce también en una precariedad de la cual los personajes son bastante conscientes, como lo afirma el lúcido doctor Díaz Grey en *Juntacadáveres*: “Un pequeño país en broma, desde la costa hasta los rieles que limitan la Colonia, donde cada uno cree en su papel y lo juega sin gracia”.<sup>8</sup> La pequeñez y la insignificancia de los lugares en las cartografías, van de la mano con la sensación de vivir a cuentagotas, como si no existiese manera de evadirse a la monotonía de la existencia. En cada una de las novelas, los habitantes parecen destinados a vidas grises y apagadas por culpa de la poca novedad e innovación en sus pueblos o ciudades.

Rescato un fragmento de *La casa verde* que me parece revelador para comprender lo que son los espacios urbanos antes de la llegada del prostíbulo. En él se representa, de la mejor manera posible, ese estancamiento al cual hago referencia.

Al cruzar la región de los médanos, el viento que baja de la cordillera se caldea y endurece: armado de arena, sigue el curso del río y, cuando llega a la ciudad, se divisa entre el cielo y la tierra como una deslumbrante coraza. Allí vacía sus entrañas: todos los días del año, a la hora del crepúsculo, una lluvia seca y fina como polvillo de madera, que solo cesa al alba, cae sobre las plazas, los tejados, las torres, los campanarios, los balcones y los árboles, y pavimenta de blanco las calles de Piura. Los forasteros se equivocan cuando dicen “las casas de la ciudad están apunto de caer”: los crujidos nocturnos no provienen de las construcciones, que son antiguas pero recias, sino de los invisibles, incontables proyectiles minúsculos de arena al estrellarse contra las puertas y las ventanas.<sup>9</sup>

Se trata del comienzo del segmento en el que aparece, por primera vez, el espacio que junto con la selva sirve de escenario para la acción de la novela, es decir, el desierto costero, donde se encuentra la que, en ese entonces, es la pequeña ciudad de Piura. Este segmento comienza con la llegada de la lluvia de arena a las calles piuranas: “una lluvia seca y fina como polvillo de madera [...] cae sobre [...] las calles de Piura”. Lo curioso y sintomático es que

---

7. M. Vargas Llosa, *Pantaleón...*, p. 21: “-¿A Iquitos? -deja de rociar la camisa y alza la plancha Pochita-. Uy qué lejos nos mandan, Panta”.

8. J. C. Onetti, *Juntacadáveres*, p. 129.

9. M. Vargas Llosa, *La casa verde*, pp. 31-32.

para contar la caída de la lluvia de arena el narrador utilice sistemáticamente el presente del indicativo (“baja”, “vacía”, “pavimenta”, “equivocan”, etc.). Un evento como las precipitaciones de arena, que en principio resulta inverosímil y hasta increíble, no solo es contado como si fuese lo más natural del mundo sino que también se le entrega, gracias al presente del indicativo, una dimensión cíclica, ritual.<sup>10</sup> El resto del segmento, por lo demás, está narrado con los mismos tiempos y modos verbales: las costumbres de los piuranos, sus historias, sus actividades los fines de semana... Así, se transmite la imagen de un mundo fijo, sin evolución ni retorno, como anquilosado. El tiempo en este espacio transcurre para repetirse y darle lugar a una vida siempre igual, sin novedad, cambio o transformación. Incluso la lluvia, un elemento regenerador, pierde sus rasgos consustanciales para hacerse el signo del estancamiento: no llueve agua sino arena; por lo tanto, la posibilidad de vida no existe más, si es que alguna vez lo hizo, en su lugar el amarillo estéril del desierto se extiende, consecuencia de un extraño fenómeno meteorológico, por todas partes.

Estamos, por lo tanto, frente a una representación de pueblos y ciudades que, de primera impresión, parecen como estancados en el espacio, en el tiempo y en la historia. Sin embargo, secretamente, de manera subrepticia aunque inexorable, fuerzas oscuras y silenciosas se agitan para sacarlos de la modorra y del atraso. Me refiero a iniciativas antes individuales que colectivas, motivadas muchas veces por razones monetarias, aunque el discurso que se use invoque motivaciones altruistas y sociales. Así ocurre por ejemplo con Barthé –el apotecario de Santa María–, quien año tras año presenta en la reunión de concejo municipal el proyecto de un prostíbulo rechazado sistemáticamente sin contemplaciones ni razones. ¿A qué se debe la terquedad de su conducta cuando todo hace suponer que jamás obtendrá la autorización para instalar un burdel en pleno Santa María? El objetivo no es otro que lucrar con

---

10. Como si no fuese suficiente con los verbos en presente del indicativo, el carácter peyorativo de este fenómeno meteorológico se encuentra reforzado por un complemento circunstancial más que explícito: “todos los días del año, a la hora del crepúsculo”. Por otro lado, a esta sutil configuración de Piura como un espacio inmutable se le añadirá otra igual de significativa: su impermeabilidad a lo foráneo. La misma voz narrativa que poco antes contó las lluvias de arena en Piura señala el punto de vista de los forasteros con el objetivo de corregirlos en su error. Los foráneos llegan a Piura pero no se integran a esta, por lo tanto, no solo sus juicios serán siempre equívocos sino que tampoco, por culpa de su poco conocimiento de causa, son dignos de crédito. Nos encontramos, por lo tanto, frente a un espacio que, en principio, pareciera cerrado a cualquier transformación propia e influencia foránea.

los beneficios de un negocio de esta naturaleza, como él mismo lo afirma de manera elíptica en una conversación,<sup>11</sup> pese a que lo justifique con razones inopinadamente humanitarias. Así, se preocupa en precisar lo vanguardista de su iniciativa, incomprendida por una sociedad que se niega a ser moderna. También, subraya el carácter profiláctico de un prostíbulo como lo demuestra la experiencia en países industrializados como Inglaterra.<sup>12</sup> Entre sus motivaciones profundas y las razones que sugiere existe un abismo: el de su venalidad e hipocresía.

Las iniciativas de los nativos no serían más que ilusiones condenadas al fracaso de no ser por el apoyo (en ocasiones providencial) de gente venida de otras regiones para materializar los proyectos de un prostíbulo. En *Pantaleón y las visitadoras*, el capitán Pantoja llega a Iquitos procedente de la capital con la estricta misión de organizar y dirigir un prostíbulo militar; en *La casa verde*, don Anselmo, a su vez, llega al arenal piurano con un timbre de voz y unas costumbres del todo ajenas a la de los pobladores; timbre y voz que subrayan desde un inicio su condición de forastero;<sup>13</sup> finalmente, en *Juntacadáveres*, Junta Larsen acude desde Rosario a Santa María. Incluso en la única novela donde no se detalla la aparición del burdel, me refiero a *El lugar sin límites*, se sugiere, en el sobrenombre de la matrona y fundadora del establecimiento, una condición extranjera: la Japonesa Grande. Por donde se vea, quienes llevan el lupanar a los pueblos y las ciudades de las novelas son individuos sin relación con estos lugares, por lo tanto, ajena a las codificaciones sociales, económicas y morales que desde siempre rigieron sus funcionamientos.

Se trata de personajes con rasgos particulares que hacen de ellos seres aparte, sujetos únicos. Son gente emprendedora, con iniciativa que no se deja amedrentar ni por la adversidad de las gentes ni por la dificultad del ambiente; al contrario, ellos reaccionan con un temple único, una fuerza sobrehumana. Desde el inicio, Anselmo es caracterizado por una fortaleza física tan pronunciada que el lector piensa no en un hombre sino en un coloso susceptible de

---

11. J. C. Onetti, *Juntacadáveres*, p. 67: "No me importa el producido de la explotación del negocio. Solo quiero quinientos pesos por mes para ayudar a los gastos del semanario. —Se calló y estuvo mirando las mordeduras del lápiz, alzado en el centro del silencio".

12. En una de las tantas conversaciones que tiene con el doctor Díaz Grey, Barthé recuerda que, según lo que el médico le dijo alguna vez, la presencia de burdeles en Londres permitía disminuir las enfermedades venéreas. J. C. Onetti, *Juntacadáveres*, p. 63.

13. Más tarde, casi al final de la novela, el lector descubre que, lo mismo que la prostituta llamada *Selvática*, Anselmo venía de la región del Amazonas.

alzar cualquier cosa en peso o de matar bestias con la fuerza de sus puños. En el caso de la Japonesa Grande, podemos añadir que su físico no solo es saludable sino que desborda vida, de hecho es la vida misma. Todo en ella, sus senos opulentos, su boca carnosa, y su porte jovial y obeso, parece evocar la desmesura, el exceso (y por metonimia, la bonanza y la prosperidad de antaño, todo lo contrario del presente en el cual el pueblo de la Estación el Olivo vive y con él, el lupanar).<sup>14</sup> Si bien, el lector cuenta con pocos detalles con respecto del físico del capitán Pantaleón Pantoja, constantemente se subraya su ilimitada e incomparable capacidad de trabajo. En un lugar como la selva amazónica, donde el calor evapora cualquier esfuerzo e iniciativa, solo un individuo con el sentido del deber, la capacidad de organización y el celo profesional de dicho personaje puede constituir un servicio (prostíbulos) de visitadoras (hetairas) itinerantes para goce de la tropa y alivio de la jerarquía militar.

Mientras los futuros proxenetas preparan la instalación de sus locales, el misterio determina sus conductas, dándoles un aura de personas extravagantes o alienadas. ¿De qué otro modo entender la sorpresa de los piuranos cada vez que encuentran a Anselmo en el medio del desierto, donde nada puede nacer, donde nadie puede vivir? Poco importa si, como en el caso del capitán Pantoja, ni su madre ni su esposa entienden el tenor de sus salidas nocturnas, tampoco el hecho de que regrese a casa apestando a cigarros o alcohol, menos aún que controle al milímetro la duración de sus encuentros sexuales con su confundida esposa. El capitán Pantoja no dudará en actuar de un modo que alarmará a su entorno cuando se trata de conocer del mejor modo el universo de la prostitución, de concebir el sexo como un producto, una mercancía cuantificable y mensurable. De lo que se trata es de cumplir con su deber del mejor modo posible, poco importa, por lo tanto, si a los ojos de los demás, incluso sus seres queridos, pasa por alguien que perdió la razón. Cuando Larsen desaparece de Santa María, los habitantes del pueblo, se preguntan si, cansado de tanto esperar convertirse en el primer proxeneta de Santa María, no habría terminado por regresar a Rosario. Se equivocan. Larsen regresará tiempo después, orgulloso, triunfal, junto con las tres mujeres, la Irene, la Nelly y la María Bonita,

---

14. Qué diferencia con el físico de su heredera, la Japonesita a quien ya desde el nivel onomástico se le acerca a lo pequeño, lo mezquino, lo bajo. Cuando se trata de describirla físicamente, coincidentemente el narrador se detiene en el mismo elemento que anteriormente fuera resaltado, cuando se describió a su madre, es decir los senos, su pecho que era “demasiado pequeño como una pera pasmada, de esas que se encuentran sin perfume, incomibles, caídas bajo los árboles”. J. Donoso, *El lugar...*, p. 111.

con las cuales se instalará en el antro ubicado en la costa y al cual la imaginación popular bautizará con el nombre de “casita de las persianas celestes”.

El hecho de que se caracterice a los futuros proxenetes como individuos fuera de lo común, por sus cualidades físicas y morales, pero también por sus actitudes inexplicables y secretas, no hace más que reforzar el interés entorno a la fundación de los lupanares. Por eso, la aparición efectiva del prostíbulo adquiere los contornos de una proeza, consecuencia de la intersección de numerosos esfuerzos; sí, pero sobre todo resultado del ardor y la vehemencia de sus fundadores. De hecho, hay un antes y un después cuando se trata del burdel en las novelas que nos ocupan. Bajo diferentes modalidades, estrategias textuales y narrativas, los autores se encargan de subrayar el carácter destabilizador de este espacio, que en ocasiones puede ser comparado con un cataclismo –tan grande es su impacto– llegado para alterar las relaciones familiares, sociales, transformar el tejido urbano e interpelar los valores religiosos y morales.

Acaso el relato más detallado de todos los dedicados a la aparición del lupanar lo encontramos en *Pantaleón y las visitadoras*, novela que mezcla diversos tipos de discursos, desde cartas íntimas hasta emisiones radiofónicas, pasando por partes militares. Es precisamente un parte militar la modalidad escogida por el alférez Santana para dar cuenta a sus superiores de la primera experiencia del SVGPFA (*Servicio de Visitadoras para Guardianes, Puestos de frontera y Afines*, ese es el esperpéntico nombre que el capitán Pantoja escogió para su prostíbulo). En dicho informe, el lector advierte que la aparición del burdel es un evento caracterizado por la sorpresa, primero, y el entusiasmo viril, después. Digo sorpresa pues los soldados no pueden creer que sus jefes hayan decidido promover que un grupo de hetairas acudan hasta las bases para ofrecerles sus servicios. No faltan quienes consideran que se trata de una trampa preparada por la jerarquía militar por eso dudan, incluso se resisten. No obstante, frente a la actitud de los jefes y, sobre todo, la llegada del primer convoy de visitadoras, terminan por convencerse de la veracidad de la información. Entonces, los mismos soldados que antes se mostraron reticentes se apuran en transformar sus cuarteles, limpiarlos, decorarlos y adecuarlos; después, se ordenan en colas y, finalmente, se entregan a los brazos de las mujeres de mal vivir. Al final, cuando la misión de las prostitutas es tarea cumplida, un estado de bienestar absoluto reina en la base. De este modo lo formula el alférez Santana: “a las siete de la noche la operación había terminado con todo éxito y reinaba en el puesto un ambiente de gran satisfacción, paz y alegría entre los



soldados”.<sup>15</sup> A juzgar por la cita la aparición del lupanar significa una transformación del espacio donde este se asienta provisoriamente; sí, pero también de los mismos individuos: los bravos soldados terminan convertidos en unos individuos apaciguados, sin esa hambre de sexo que tantos estragos causó en la región. Allí donde antes el instinto les empujaba al estupro de aborígenes, sin importar si eran adolescentes, madres de familia, mujeres solteras o casadas, no queda más que la satisfacción, una sensación de camaradería mezclada con felicidad.

No debemos engañarnos. La aparición del prostíbulo no se limita a culminar y agotar un proceso que la anuncia; al contrario, ella posee otras resonancias, dado que multiplica al infinito las consecuencias directas o indirectas de su acacimiento. Esos lugares apacibles y estancados que eran los pueblos y ciudades comienzan a transfigurarse, lenta pero indefectiblemente, tal y como precisa uno de los narradores de *La casa verde*: “El aspecto de la ciudad cambió. Esas tranquilas calles provincianas se poblaron de forasteros que, los fines de semana, viajaban a Piura desde Sullana, Palta, Huancabamba y aún Tumbes y Chiclayo, seducidos por la leyenda de la *Casa verde* que se había propagado a través del desierto”.<sup>16</sup> Los comercios aparecen aquí y allá para darle un soplo nuevo a la economía, de repente puesta en movimiento; nuevas edificaciones levantan sus muros, mientras que otras más antiguas se desmoronan o derrumban sin que nadie haga algo por conservarlas (son los rezagos del mundo antiguo que comienza a claudicar y, por lo tanto, a ser obsoleto). Se modifica también el espectro social pues, como se desprende de la cita, llegan otros foráneos para continuar sin quererlo pero con determinación la obra iniciada por los precursores, es decir los proxenetes. Su integración a los pueblos y ciudades está lejos de ser armoniosa: ellos los encuentran aburridos, todavía adormecidos por sus costumbres provincianas, mientras que los nativos consideran sus conductas como obscenas, escandalosas e inaceptables. Esto no quiere decir, sin embargo, que los foráneos se desalienten o desistan de migrar; antes bien, ellos llegan en legión seducidos por la promesa de riquezas.

Así, con el prostíbulo se refuerzan los cambios urbanos y sociales. Pensemos en la Santa María de Onetti, una de las geografías literarias más célebres y logradas de las letras latinoamericanas. Desde su primera aparición

---

15. M. Vargas Llosa, *Pantaleón...*, p. 121.

16. M. Vargas Llosa, *La casa verde*, p. 100.

en *La vida breve* (1950)<sup>17</sup> hasta la última en *Cuando ya no importe* (1993),<sup>18</sup> muchas cosas ocurren en la tierra donde Brausen es divinidad creadora. No solo asesinatos, incestos, crímenes, revelaciones y claudicaciones, sino también toda una transformación radical del espectro urbano. Con las décadas, en Santa María se puede encontrar tanto una colonia de extranjeros como lugares con nombres igual de evocadores y sugerentes: el bar donde los sanmarianos se reúnen se llama Berna, como la lejana capital de un país occidental, inopinada manera de invocar regiones remotas pero luminosas; el Club Social, al cual acuden las mejores familias, tiene el nombre de *Club del Progreso*, expresión de la fe en un futuro moderno a nivel social y económico. Algo cambió en la Santa María de Juan Carlos Onetti entre su aparición primera y la última, algo que la eleva a la categoría de ciudad. Aquel pueblecito, puñado de casas, montón de vecinos, en el cual todos se conocían, termina convertido en una gran urbe donde los individuos son anónimos agentes de la misma fe pero también la misma desesperanza. El prostíbulo de Junta Larsen se inserta en esta dinámica como un actor privilegiado desde el mismo momento en el que sus puertas abren a la atención del público masculino. ¿De qué otro modo entender las palabras premonitorias de Díaz Grey dirigidas a Barthé?: “Usted tiene la fuerza necesaria para resistir las calumnias. Santa María tendrá un prostíbulo y las enfermedades venéreas aumentarán o decrecerán. Ya interpretaremos las estadísticas”.<sup>19</sup> Se trata de la primera vez, a lo largo de la novela, que un personaje menciona de manera clara al prostíbulo, sin eufemismos ni ambigüedades. La primera aparición, más allá del cinismo de Díaz Grey, reúne en una sola formulación al prostíbulo y al futuro. Uno y otro son las dos caras de la misma moneda para Santa María, ni más ni menos.

Más tarde veremos en qué medida estas transformaciones son gestionadas por los actores sociales, las autoridades políticas, los dirigentes morales, pero también los ciudadanos de a pie, hombres y mujeres anónimos que reaccionan, cada uno a su manera, frente al burdel, lentamente incorporado al tejido social y urbano, pero jamás integrado de forma total, siempre percibido como un extranjero que se soporta pero que no se tolera. Quizá sea conveniente detenerse en la manera cómo los recién estrenados lenocinios son recibidos por las distintas sociedades de las ficciones que nos ocupan. ¿Se trata

---

17. Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, Buenos Aires, Sudamericana, 1950.

18. Juan Carlos Onetti, *Cuando ya no importe*, Madrid, Alfaguara, 1993.

19. J. C. Onetti, *Juntacadáveres*, p. 31.

de reacciones homogéneas o más bien de una recepción conflictiva? De ser esto último, ¿de qué maneras se manifiesta el conflicto y por quiénes? Tantas preguntas como ideologías y discursos entran en diálogo y tensión dentro de las novelas de prostíbulo como lo veremos a continuación.

\* \* \*

La palabra más correcta a la hora de referirnos a la reacción de las diversas fuerzas sociales es la de ambigüedad. De hecho, cuando se trata de los lupanares nada parece perentorio, ni definitivo. Tan pronto encarnan o representan la modernidad, tan pronto se convierten en el emblema de una degradación desenfrenada y colectiva. Así, pese a que un sector de la sociedad promueva, como lo acabamos de precisar, no solo su aparición sino también su funcionamiento, otros integrantes de la sociedad reaccionan no precisamente para apoyarlo sino más bien con el objetivo de clausurarlo, de desaparecerlo o, dicho de otro modo, de amputar su presencia que, como un tumor maligno amenaza con fomentar el vicio, la lujuria y el pecado por toda la ciudad si es que alguien no reacciona a tiempo.

Quizá la necesidad de vigilar por la moral es la razón por la cual siempre encontramos a sacerdotes que luchan a muerte contra los diferentes lupanares. Si los prostíbulos, con su oferta nocturna de carne y placer, aparecen para modificar, entre otras cosas, la conducta moral de los habitantes, ¿no le tocaría a los sacerdotes reaccionar para defender la pureza de sus rebaños, poco a poco, aunque inexorablemente descarriados? Así, los sacerdotes son personajes que no solo actúan en función de sus confesiones, sino que además se convierten en la insignia de una lucha atávica: la del Bien contra el Mal en espacios, de repente, abandonados a su suerte. Pensemos en el cura Bergner, de *Juntacadáveres*, en el padre García de *La casa verde* o incluso en el padre Godofredo Beltrán Calila de *Pantaleón y las visitadoras*: todos y cada uno, en sus palabras y propósitos, atacan al burdel y defienden a la sociedad; se trataría, antes que nada, de combatir esa forma del Mal que llegó desde lejos para destruirlo todo. Así lo expresa el cura Bergner en cada uno de sus sermones dominicales, frente a la sociedad sanmariana reunida en la iglesia del pueblo, como lo sugiere uno de los narradores: “Es cierto que el cura Bergner, en cada sermón, aludía a las lluvias de fuego y a las estatuas de sal; pero nosotros pensábamos que estaba cumpliendo con su deber forzado en beneficio de nuestras

mujeres y nuestros hijos”.<sup>20</sup> Como si se tratase de Sodoma y Gomorra, ciudades bíblicas condenadas por su corrupción, Santa María corre el riesgo de recibir el castigo divino (lluvias de fuego) por culpa de su falta de celo religioso. Le tocaría a la clarividencia del cura Bergner recordar el ejemplo de ambas ciudades para, de ese modo, salvar la suya y evitar la catástrofe.

Con todo, los sacerdotes están lejos de limitar su accionar a los paralelos bíblicos o las admoniciones perentorias. Al contrario, cuando advierten el poco efecto de exorcizar al Mal con los discursos, ellos mismos deciden actuar; por eso reúnen a sus feligreses, los organizan, e incluso, entregan un sentido a lo que, de otro modo, no sería más que un malestar general. En ocasiones, como ocurre en *Juntacadáveres* o más aún en *La casa verde*, su accionar es determinante para la desaparición de los prostíbulos. Cuando las mujeres piuranas se enteran de que Antonia Baura, la niña ciega y muda, falleció en los brazos impíos del proxeneta y dueño del prostíbulo, quien la había secuestrado para tener relaciones con ella, no solo se indignan sino que se dejan dirigir hasta el desierto por la cólera del Padre García. Pocas horas después, el prostíbulo no existe más. Quemado por la sociedad, destruido por el deseo de venganza, de él no quedan más que cenizas ahí donde antes había música, bohemia y lujuria. En cuanto a Anselmo, este no será más el mismo individuo dicharachero y jovial sino que se entregará al alcohol, descuidará su aspecto y abandonará a sus amistades.

Más allá del hecho de que en varias ocasiones exista un divorcio entre discurso religioso y moral, por un lado, y una conducta licenciosa, por el otro –en *El lugar sin límites*, por ejemplo, es *vox populi* que el sacerdote es un cliente frecuente de burdel–,<sup>21</sup> el lector siempre encuentra, de uno o de otros modos, atizada la tensión entre dogmas católicos y prostíbulos. Se trata de un elemento que enriquece las intrigas novelescas, así como sugiere que los cambios sociales y urbanos no se precisan de manera rotunda, antes bien ellos

20. J. C. Onetti, *Juntacadáveres*, p. 118.

21. Así lo sugiere el comentario de uno de los personajes : “¿Llegó el cura de San Alfonso?/Don Céspedes agitó la cabeza en signo de negación./ –Deben haber tenido una pana./ Octavio palmoteó la espalda del viejo. / –Tan viejo y tan inocente usted, don Céspedes, por Dios. El cura debe haber tenido sueño esta mañana y se quedó pegado en las sábanas. Dicen que bailó toda la noche en la casa de la Pecho de Palo allá en Talca.../ La señorita Lila asomó la cabeza./ –¡Herejes! Se van a condenar”. J. Donoso, *El lugar...*, p. 32. Lo mismo ocurre con el padre Godofredo Beltrán Calila en *Pantaleón y las visitadoras* a quien el lector descubre, al final de la novela, compartiendo intimidad con una de las prostitutas.

se encuentran expuestos a una contestación permanente. Esto no quiere decir, por otro lado, que no existan otras maneras de expresar el descontento o que los ciudadanos no se manifiesten por su cuenta. Pensemos en el colectivo de mujeres pías de la *Acción Cooperadora* (en *Juntacadáveres*) o en *El Sinchi* (en *Pantaleón y las visitadoras*): las primeras se reúnen en la casa de Julia Malabia para escribir anónimos en los cuales denunciar las infidelidades de los padres de familia, mientras que el segundo, conocido locutor radial amazónico, utiliza su programa para fustigar al *SVGPEA* y su gerente, el capitán Pantoja, pues ambos no harían más que introducir la depravación en la otrora edénica selva amazónica. Así, el repudio y la reacción contra los prostíbulos no son exclusivos de los personajes ligados con la Iglesia, antes bien ellos se expresan en otros individuos.

Frente a un enemigo tan poderoso como la fe católica, sus preceptos y representantes, frente a actores sociales que –venales u honestos– le declaran la guerra al prostíbulo, ¿cómo es posible que este pueda sobrevivir siquiera un solo instante? ¿Qué permite a los distintos prostíbulos resistir los embates de individuos y grupos que pugnan con todas sus fuerzas por reducirlos a cenizas? La respuesta a esta pregunta no se encuentra en otro lugar que en el apoyo entregado, de manera subrepticia o flagrante, por los poderes establecidos a los lenocinios. Líneas más arriba, recordamos que la autorización para instalar un prostíbulo en Santa María, provenía de la parte del mismo Concejo municipal; en este momento, es necesario recordar que Barthé obtiene dicha autorización a cambio de su voto para una concesión que favorece a los mismo miembros del Concejo. Intercambio de buenos servicios o bien, dicho de manera menos eufemística, corruptela política: la casita celeste de Larsen es consecuencia de chanchullos que, secretamente, determinan su aparición.<sup>22</sup> Sin la protección de los poderosos, ella jamás habría visto la luz del día, ni tampoco habría sobrevivido tanto tiempo. En efecto, como si no bastase con la autorización para subrayar la protección de la cual goza el burdel, el patriarca de la más importante familia sanmariana, el clan de los Malabia, alquila una de sus

---

22. J. C. Onetti, *Juntacadáveres*, p. 23: “–Bueno, estoy muy apurado. Me esperan en el dispensario y tengo dos visitas en la Colonia. Me comprometí con Arcelo a transmitirle la propuesta. Los conservadores quieren su voto para la concesión de changadores. Si usted la vota, ellos se comprometen a aprobar el proyecto del prostíbulo. ¿Entendido?”. El enunciado precedente es del doctor Díaz Grey quien manifiesta, de manera cruda pero bastante clara, que la fundación del prostíbulo depende de la protección de la élite política.

casas, antigua residencia familiar, al gerente del burdel para que en ella instale su empresa libertina. Desde donde se vea, el lenocinio se encuentra lejos de ser un lugar desamparado al ataque de las fuerzas sociales; al contrario, él posee una protección que, no por discreta o silenciosa, deja de ser efectiva.

De todas las novelas escogidas, ninguna representa, de manera tan descarnada y directa, la relación entre el poder y los prostíbulos como *El lugar sin límites*. Se puede decir, hasta cierto punto, que el prostíbulo es la otra cara del poder que lo protege, el del gran señor del pueblo, propietario de todas las tierras agrícolas, y con ellas de las almas de los habitantes, es decir don Alejo Cruz. En efecto, en los tiempos de la Japonesa Grande, la candidatura de don Alejo Cruz para ser Senador se trama y promueve, no desde un local de campaña cualquiera sino desde la mismísima casa de la Japonesa Grande. Esto explica que, una vez elegido don Alejo Cruz, las fuerzas vivas del pueblo celebren en el lupanar lo que a sus ojos no es otra cosa que la inminente modernización de la Estación el Olivo, como lo afirma la Japonesa Grande: “[don Alejo Cruz] va a conseguir que pongan electricidad aquí en el pueblo y entonces sí que nos vamos a ir todos para arriba como la espuma”.<sup>23</sup> Convertido en el epicentro político del pueblo, el prostíbulo se convierte también en el lugar donde se alberga la promesa de un cambio, de un futuro más agradable y prometedor. Dicho futuro, como es evidente, llegará en la medida en la que los individuos se mantengan fieles a don Alejo Cruz. La Japonesa Grande, consciente de eso, no solo es su amante, según algunos rumores, sino que también colabora activamente para que las iniciativas del gran señor se concreten. Así, la cercanía del prostíbulo con el gran señor se traduce en preferencia y protección: don Alejo no solo cede una de sus casas a la Japonesa Grande sino que se la alquila a un precio irrisorio, sin contar con el hecho de que, una vez elegido Senador, iniciará los trámites para llevar la electricidad al pueblo, uno de los sueños de la Japonesa Grande. Dicho sueño nunca se realizará pero su sola posibilidad hará soñar tanto a la Japonesa Grande como a su hija, la desdichada Japonesita, quien también gasta su vida en la espera de la electricidad para reformar su local y hacerlo el más importante de la región.

---

23. J. Donoso, *El lugar...*, p. 72.

\*\*\*

Si la aparición de los lupanares altera profundamente los espacios y las sociedades que los acogen, nadie se queda de brazos cruzados; al contrario, los ciudadanos van a reaccionar para destruirlo o cimentarlo. Así, estamos frente a lugares que simbolizan, a su manera, la modernidad pero también un apocalipsis; lugares combatidos por inmorales pero, al mismo tiempo, protegidos por los poderes vigentes; lugares en los cuales se albergarán tanto una promesa de mañana como una maldición o sentencia de muerte. De este modo, toda una serie de ambigüedades, mejor dicho paradojas, surgen cuando se trata de los lenocinios en la novela latinoamericana. ¿De qué manera se resuelve en las ficciones esta tensión entre ciudades y lenocinios? ¿Se resuelve de manera armoniosa, es decir con la aceptación definitiva de los prostíbulos, o más bien con la crisis colectiva? Dejemos un momento de lado las respuestas a estas preguntas pues, si bien es necesario, para entender de un mejor modo los múltiples significados de este lugar tan importante en la novela latinoamericana, reflexionar acerca de las dimensiones sociales y urbanas planteadas por las diversas ficciones, lo es aún más detenerse en ellos, penetrar en sus arquitecturas de palabras para descubrir y desvelar los significados, múltiples y complejos que plantean.

## II. EL PROSTÍBULO COMO ESPACIO DE TRANSFORMACIÓN Y TRASCENDENCIA

Casi es un lugar común constatar que los espacios en los cuales se establece el prostíbulo se encuentran en los márgenes, los extramuros de los diversos pueblos y ciudades novelescas. Recordemos que cuando Anselmo busca dónde cimentar su prostíbulo termina encontrando el lugar idóneo en medio de la nada, es decir el desierto, allí donde no hay nada más que carcasas y gallinazos, razón por la cual la gente considera que ha perdido la razón.<sup>24</sup> El prostíbulo de Junta Larsen se encuentra, a su vez, en una región extranjera al espacio urbanizado, ahí donde muy pocos acuden, pues no hay nada intere-

---

24. Así lo manifiestan reunidos en una cantina después de haber escuchado el relato de uno de ellos a propósito de su encuentro con don Anselmo: "Y los gallinazos, ¿no se habrá vuelto loco don Anselmo?, sería lástima, siendo tan buena persona, ¿a lo mejor estaría borracho?". M. Vargas Llosa, *La casa verde*, p. 78.

sante y casi nadie vive. Al menos, esa es la idea que deja al lector la percepción de Díaz Grey del lenocinio, al comienzo del capítulo XI: “Díaz Grey se volvió, desde el borde de la plaza, para mirar en dirección al río, seguro de que no podría ver nada, nada más que el resplandor atenuado [del burdel a lo lejos], una luz combada en el cielo, una indicación biográfica”.<sup>25</sup> Donde el médico se encuentra –la plaza, el lugar central por antonomasia en Santa María– no se puede distinguir más que una luz a lo lejos. Esa luz, frágil y mortecina, es el prostíbulo que, por culpa de la lejanía, se debe adivinar antes que percibir de verdad. Finalmente, en lo que respecta a *El lugar sin límites*, no se da con tanta precisión como en las otras dos novelas la ubicación del burdel; sin embargo, este pareciera encontrarse también en los márgenes de la Estación el Olivo pues cuando la Manuela sale a la calle percibe muy cerca los confines del pueblo.<sup>26</sup>

*Pantaleón y las visitadoras*, novela humorística, en la cual numerosas situaciones y elementos son llevados al límite de lo esperpéntico, nos presenta un ejemplo de prostíbulo con un emplazamiento particularmente marginal. Como lo recordamos, el lenocinio de esta novela no posee un verdadero local o establecimiento dónde funcionar, como cualquier otro antro nocturno; sino que aprovecha las instalaciones militares para operar. Ahí donde antes había escritorios y mapas, se coloca una cama y luces rojas; ahí donde antes regía una disciplina espartana, se instala un goce de los sentidos a ritmo de cumbias.<sup>27</sup> Podríamos afirmar, por lo tanto, que se trata de un lupanar que, lejos de ser

---

25. J. C. Onetti, *Juntacadáveres*, p. 90.

26. J. Donoso, *El lugar...*, p. 20: “Por si acaso, [la Manuela] miró calle arriba [desde el prostíbulo] hacia la alameda que cerraba el pueblo por ese lado, tres cuadras más allá. Nadie. Ni un alma. Claro. Domingo. [...] En el bolsillo de su chaqueta, la mano de la Manuela apretó el jirón del vestido como quien soba un talismán para urgirlo a obrar su magia./ Solo una cuadra para llegar a la estación donde terminaba el pueblo por ese lado y a la casa de la Ludo a la vuelta de la esquina, siempre bien abrigada con un brasero encendido desde temprano”.

27. M. Vargas Llosa, *Pantaleón...*, pp. 114-116: “En cuanto a los preparativos topográficos, consistieron fundamentalmente en acondicionar cuatro emplazamientos destinados a las visitadoras del primer convoy del SVGPFA y se llevaron a cabo bajo la dirección exclusiva de la apodada Chuchope. [...] La indicada Chuchope solicitó luego que en cada emplazamiento se colocara una cama con su respectivo colchón de paja o jebe, o, en su defecto, una hamaca con un hule impermeable destinado a evitar filtraciones y deterioro material. [...] Asimismo, la denominada Chuchope precisó que era indispensable colocar en los emplazamientos cortinas que, sin dejarlos en la total oscuridad, amortiguaran la luz del sol y dieran una cierta penumbra, la que, según su experiencia, es el ambiente más adecuado para la prestación”.



periférico, amalgamaría, de manera voraz, las otras dependencias militares a su naturaleza y funcionamiento. Sin embargo, la realidad es otra pues la capacidad de travestir símbolos patrios, establecimientos militares y demás no amengua en nada su marginalidad. Marginalidad por el tipo de gente que trabaja en ella (antiguos proxenetes, hetairas y delincuentes); marginalidad por las tareas que cumplen y promueven, es decir, el comercio carnal; marginalidad incluso por el local que se le entrega como centro de operaciones, un lugar que, en palabras del mismo capitán Pantoja “[está] protegido de miradas indiscretas, pues la ciudad se halla bastante lejos y el lugar poblado más próximo, el molino de arroz Garote, se levanta en la orilla opuesta (no hay puente)”.<sup>28</sup> Por lo demás, ¿no es una forma de marginalidad la obligación impuesta por la jerarquía militar de no hablar jamás del *SVGPEA*, de reducir su existencia al silencio más flagrante? Lejos de ser una excepción a la marginalidad, el *SVGPEA* declina de manera infinita y vertiginosa esta cualidad inherente a los lupanares.

Como es evidente, una de la razones de esta necesidad de relegar el lupanar a la periferia obedece a una mezcla de pudor y de condena. ¿Cómo encaminarse al burdel si este se encontraría en el centro de todas las miradas? ¿Los maridos adúlteros, los púberes culposos, las autoridades hipócritas no se expondrían a ser descubiertos y, por lo tanto, a ser denunciados públicamente? ¿Además qué espacio –ciudad o pueblo– permitiría la oprobiosa instalación de un burdel en su mismo centro, al lado de los locales eclesiásticos y administrativos, centros de tradición y orden civil, es decir la Iglesia y el Ayuntamiento? Al contrario, es necesario arrinconar ese espacio maldito en una parte del pueblo o de la ciudad en la cual su pestilencia sea, siquiera, menos perceptible. De este modo, los diferentes prostíbulos se mantendrían en sus periferias cómplices, sin mayor contacto que las visitas, subrepticias y discretas, de sus parroquianos. El resto de la ciudad les daría las espaldas sin solución posible de vínculo o de interacción ya que su simple contacto podría ser perjudicial.<sup>29</sup>

---

28. *Ibid.*, p. 45.

29. En este sentido, los jefes militares son severos con el *SVGPEA* cuando ordenan que: “2. El oficial responsable tomará las providencias para que el convoy permanezca en su unidad el tiempo estrictamente suficiente al cumplimiento de sus funciones y no lo prolongue sin razón. Desde su llegada hasta su partida los miembros del convoy deberán mantenerse dentro del recinto de la unidad, no permitiéndoseles en ningún caso tener contacto con el elemento civil de las localidades vecinas, ni dentro de la unidad alternar con los clases y soldados fuera del periodo de la prestación”. *Pantaleón...*, p.168.

Los autores, sibilinos y pícaros, se las arreglan, sin embargo, para acercar los lupanares al resto de lugares ficcionales, entregándoles de esa manera una capacidad para poner en tela de juicio instituciones y tradiciones, así como cualidades nuevas y originales. Así lo demuestran denominaciones como “casa” de la Japonesa Grande o, más tarde, “casa” de la Japonesita en *El lugar sin límites*. Dichos nombres recuerdan, como es evidente, la forma maliciosa que se tenía antaño para aludir a los burdeles; sin embargo, también acercan términos en principio antagónicos, el lupanar y un hogar familiar. Por lo demás, recordemos que en el caso de *El lugar sin límites* el burdel es, a la vez, una antigua casa familiar de los Cruz y un hogar, pues en él viven la *Manuela* y la Japonesita, padre e hija. Un caso similar ocurre con *La casa verde* nomenclatura que no solo subraya el carácter familiar<sup>30</sup> sino que, además, gracias a la alusión cromática, acerca los dos grandes espacios de la novela; es decir, la costa, amarilla y desértica, con la selva, verde y llena de vida. De este modo, el prostíbulo no solo trasciende su marginalidad, sino que también se convierte en el único lugar donde se funden las regiones peruanas, distantes geográficamente, lejanas culturalmente. Más aún, si tenemos en cuenta que el libro que el lector tiene entre sus manos se llama *La casa verde*, entonces, descubrimos que el prostíbulo que Anselmo fundara en medio del desierto y que muchos años después “resucitaría” gracias a la decisión de su hija, la Chunga, es una especie de espejo en miniatura de la novela. Ese edificio verde que levanta su arquitectura en el medio del desierto es, por lo tanto, al mismo tiempo un vórtice hacia el cual convergen, por evocación, alusiones y paralelos todos y cada uno de los otros espacios novelescos.

*Pantaleón y las visitadoras* y *Juntacadáveres* declinan de manera distinta los vínculos entre los burdeles y otros lugares. En el primero de los textos mencionados, el prostíbulo también es llamado *SVGPEA* (*Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines*) y *Pantilandia*. Ambas denominaciones están lejos de ser inocentes. La primera, eufemismo ridículo cuando pensamos que se trata de un burdel, hace pensar en una dependencia militar como tantas otras aludidas en la novela, como *FAP* (*Fuerza Aérea del Perú*), *EP* (*Ejército Peruano*), *AP* (*Armada Peruana*) e incluso *CCC* (*Cuerpo de Capellanes Castrenses*). De este modo, la mente tecnócrata, pero también

---

30. Recordemos que en el prostíbulo tienen lugar los encuentros de los amantes que más tarde serán padre y madre de la pequeña Chunga. En cuanto al prostíbulo de la Chunga, en ella trabaja la Selvática, esposa del sargento Lituma.

absurda a fuerza de racional, del capitán Pantoja, acerca términos en principio irreconciliables, es decir, el abyecto lupanar con la sacrosanta institución militar. Este acercamiento no se agotará en la denominación pues rápidamente se ramificará a otros niveles como cuando se denomina “funcionarios” a las mamis y proxenetas que trabajan en él o cuando se llama “heroínas de la patria” a las mismísimas prostitutas. El acercamiento del prostíbulo al ejército no deja de tener consecuencias, pues rebaja este último a una realidad degradante, pero al mismo tiempo enaltece y glorifica al burdel itinerante.

La denominación de *Pantilandia* le entrega, por su parte, al lupanar una dimensión singular en la medida en que el sufijo –“andia”, que significa “país”, resalta su especificidad frente al resto de la selva y, al mismo tiempo, el componente racional del *SVGPEA*. Como la *Brocelandia* del ciclo artúrico pero también la *Disneylandia* de Mickey Mouse, territorios legendarios (cada cual a su manera), se trata de un prostíbulo cuya materia es antes imaginaria que tangible. Me refiero a la razón insomne y febril del capitán Pantoja que proyecta en sus cálculos un servicio que cubra el territorio peruano; pero también a las visitadoras que imaginan *Pantilandia* como un paraíso laboral donde serán finalmente tratadas como profesionales y no como lumpen social; y, finalmente, los soldados, quienes muy rápidamente encontrarán en *Pantilandia* un jardín de las delicias en plena selva amazónica, al cual sus mentes afebradas buscarán a toda costa penetrar. ¿Si la realidad es áspera y difícil, no resulta conveniente buscar refugio en las proyecciones de un mundo mejor, más perfecto, menos difícil, un país donde todo lo sublime es realidad?

Dicha dimensión, antes imaginaria que concreta, también es resaltada por el prostíbulo de Larsen. Se trata de un lupanar que, una vez más, es denominado “casa” por los diversos personajes de la novela. Pero considero que lo importante en la denominación no es el primer elemento sino el adjetivo cromático que lo acompaña, “casa celeste”. Por derivación semántica descubrimos que dicho adjetivo acerca, mejor dicho eleva, el prostíbulo a otros horizontes, antes celestiales que terrestres. Recordemos la percepción que Jorge Malabia tiene del prostíbulo cuando acude a este para subrayar el significado único del establecimiento: “Las nubes corrían sobre la casita celeste cuando llegamos”.<sup>31</sup> Ante los ojos del adolescente, el prostíbulo, lejos de representar la degradación, se confunde con el cielo y, por lo tanto, se convierte en un espacio cuyo acceso es similar a entrar en un paraíso. El prostíbulo termina, en la perspectiva

---

31. J. C. Onetti, *Juntacadáveres*, p. 230.

del personaje, transmutado en un lugar de trascendencia donde se proyecta el sueño de toda su existencia; es decir, iniciar su vida sexual (lo que para el joven Malabia no es otra cosa que convertirse en un hombre, abandonar el lamentable, por melancólico y mortecino, estado de la adolescencia).<sup>32</sup> Para los hombres de la novela, aquellos que de todas partes de Santa María se dan cita en la casita ocurre lo mismo cada vez que llegan a las puertas del local; el caso de Jorge no es una excepción o un accidente pues, de un modo o de otro, él representa la amalgama que se opera secretamente entre el burdel, por un lado, y las alturas celestes, por el otro.

En las novelas, el acercamiento del prostíbulo a otros lugares le entrega significados y valores inauditos que hacen de este espacio un lugar prodigioso y único dentro de los universos novelescos latinoamericanos. En lugar de encontrarse confinados o reducidos a su marginalidad, como cabría esperar, ellos se las arreglan para convertirse en reflejos distorsionados que evocan, dialogan e interpelan otros espacios. Esta capacidad para desmarcarse de su aparente condena determina su evolución en las intrigas que las novelas plantean. Una evolución que hasta cierto punto sigue la del pueblo o ciudad que acoge al burdel pero que también continúa un derrotero distinto. Quizá este último punto se aprecia de un mejor modo cuando nos detenemos en la descripción que los diferentes narradores hacen del lupanar así como el tipo de actividades que este alberga entre sus cuatro paredes.

\* \* \*

Ningún otro lugar en la literatura latinoamericana se encuentra tan sometido a tantas transformaciones como los lupanares. Tan pronto los vemos aparecer en el horizonte como los descubrimos crecer y desarrollarse, lenta o

---

32. En ese sentido, no resulta nada casual que Julita Malabia, la viuda del hermano de Jorge, aparezca constantemente vestida de color celeste. Así, por ejemplo: “[...] ella [Julia Malabia] tiene un vestido de noche celeste que le toca los zapatos brillantes”. J. C. Onetti, *Juntacadáveres*, p. 183; / “Quiero llamarla y me contengo, el odio me seca la lengua, me compadezco como a un amigo insustituible y perdido. [...] Solo quiero enterarme del hombro estrecho, redondo y celeste”. *Ibid.*; / “[...] el cuerpo celeste retrocede, erguido”. *Ibid.*, p. 185; “Vacía su vaso y se levanta, el vestido celeste oscila con libertad cerca del piso, murmura, se dilata y se cierra [...]”. *Ibid.*, p.187; / “[...] el vestido celeste hace una curva en el vientre, se adhiere entre sus piernas”. *Ibid.*, p. 189. Objeto del deseo carnal del adolescente, ella, la mujer loca y pura, en cuya casa se reúnen las mujeres castas que luchan contra el prostíbulo, vestirá los colores que la ligarán discretamente con el burdel.

vertiginosamente, pero también desfallecer y desintegrarse. En las novelas de prostíbulos, los burdeles conocen una evolución propia, no la de edificios e inmuebles sin alma, sino la de los organismos vivos: ellos nacen, se desarrollan y también mueren.<sup>33</sup> Por razones de argumento me gustaría, de todas las metamorfosis relacionadas con los lupanares, rescatar dos casos singulares por su rotunda representación de estos espacios como diapasón de los cambios: la casa de la Japonesita y *La casa verde* de Anselmo. Ambos prostíbulos son el anverso y el reverso de la manera en que las diversas transformaciones sociales y económicas encuentran un eco en la arquitectura misma del prostíbulo.

En *El lugar sin límites*, novela en la cual el lector es testigo de los últimos estertores de un régimen basado en el latifundio, no se trata de una mejora sino de una degradación. El mismo prostíbulo que acogió la promesa de un cambio encarnado en don Alejo Cruz se encuentra, dieciocho años después, aquejado de la desesperanza más descarnada y cruel. No solo porque nunca llegó la energía eléctrica sino también porque, poco a poco, el pueblo fue perdiendo importancia frente a otros centros poblados a tal punto que el tren dejó de detenerse en él, abandonándolo de esa manera a su suerte, en beneficio de otros pueblos –Talca, San Alfonso, Duao y Pelarco– que tuvieron mejores reflejos para adaptarse a los cambios. El lector se da cuenta de la crisis bastante rápido en su lectura, me atrevería incluso a decir apenas la Manuela sale a la calle y repara en los exteriores del burdel:

La casa se estaba sumiendo. Un día se dieron cuenta de que la tierra de la vereda ya no estaba al mismo nivel que el piso del salón, sino que más alto... Con los años, quién sabe cómo y casi imperceptiblemente, la acera siguió subiendo de nivel mientras el piso del salón, tal vez de tanto rociarlo y apisonarlo para que sirviera para el baile, siguió bajando. La tabla que pusieron jamás formó grada regular. Los tacos de los huasos que entraban dando trastabillones molían la tierra dejando un hueco sucio limitado por la tabla que se iba gastando, una hendidura que acumulaba fósforos quemados, envoltorios de menta, trocitos de hojas, astillas, hilachas, botones. Alrededor de las cuñas a veces brotaba pasto.<sup>34</sup>

---

33. El narrador de *La casa verde* es claro en este sentido: "Esta [se refiere a *La casa verde*], como un organismo vivo, fue creciendo, madurando". M. Vargas Llosa, *La casa verde*, p. 101.

34. J. Donoso, *El lugar...*, p. 19.

Si algún día, cuando la alianza con el poder establecido prometía un ascenso meteórico –recordemos la frase “nos vamos a ir todos para arriba como la espuma”–,<sup>35</sup> con el tiempo no hubo ascenso alguno; al contrario, la casa se hunde lenta pero inexorablemente. La alusión a los “huasos” –chilenismo peyorativo que estigmatiza a un grupo social– no es gratuita, pues ella sugiere la razón de la crisis. Aquel prostíbulo magnífico, al cual acudía la flor y nata de la sociedad, termina convertido en un miserable antro en el cual se dan cita los desheredados más pobres de la región. Esto no solamente significa una pérdida de capital simbólico sino también una fractura económica. La pérdida de categoría, la falta de presupuesto, la incapacidad para seguir creciendo y el olvido del progreso terminan por pasarle la factura al mismo local que antes fuera el prostíbulo más legendario de la región. Qué más da cuando el presente anuncia la crisis sin dejar de pensar en el pasado al cual se acude con la nostalgia del bien perdido para siempre.

El hundimiento que sufre la casa es la imagen de la crisis de esta pero también la de la Estación el Olivo entera con la cual la casa de la Japonesita se encuentra unida como si fuese un hermano siamés. Algunos elementos adicionales nos lo indican; por ejemplo, las briznas de hierba que crecen alrededor de las cuñas. Las formaciones vegetales que rodean a la casa no son las viñas infinitas y riquísimas de don Alejo Cruz, sino unos insignificantes vegetales tan prosaicos como los elementos con los que se amontonan, es decir, los trocitos de hojas, las astillas, las hilachas y los botones. Basta con un ventarrón para que todos esos escombros sean arrastrados a la destrucción final. Poco importa, si entretanto, alguien decide colocar una tabla, extemporáneo e inútil esfuerzo por soliviantar la caída: la sentencia de muerte para el prostíbulo y para el pueblo está anunciada.

A la luz de esta reflexión, el prostíbulo de la Japonesita se encuentra lejos de ser el “lugar sin límites” que anuncia el título (convertido en irónica alusión). Al contrario, es un espacio condenado a encogerse en su miseria, a extinguirse en su degradación. Puesto en tela de juicio el poder de don Alejo Cruz por gente como Pancho Vega y su cuñado Octavio, el vínculo con las alturas, ese deseo de elevarse allí donde se reúnen las esperanzas y los sueños, ya no existe más. El hundimiento del local no es más que un inevitable descenso a los infiernos sin más prórroga posible. No existe una segunda oportunidad sobre la tierra ni para el lupanar ni para la Estación el Olivo. La esperanza de

---

35. *Ibid.*, p. 72.

un mañana próspero revela la realidad de un abandono que la arquitectura misma de la casa encarna y sufre a la vez.

¿Qué diferencia con el lenocinio de Anselmo, un prostíbulo saludable, en constante renovación y enriquecimiento! De ser una cantera en la cual formaron parte los diversos habitantes de Piura,<sup>36</sup> termina convertido en un edificio que yergue orgullosamente su arquitectura en el medio del desierto. Por eso, si existe una palabra con la cual calificar las constantes modificaciones que sufre la estructura física del local, esa no es otra que desarrollo. ¿De qué otro modo entender que el espacio entre el cerco y la casa fuese “primero un patiecillo pedregoso, luego un nivelado zaguán con macetas de cactus, después un salón circular con suelo y techo de esteras y, por fin, la madera reemplazó a la paja, el salón fue empedrado y el techo se cubrió de tejas?”.<sup>37</sup> A juzgar por la cita, Anselmo no se contenta con instalar el primer prostíbulo en Piura (gesto que basta por sí solo para obtener una fortuna en un lugar donde tiene la exclusividad en el comercio carnal). Él posee además el sentido de empresa que le lleva a buscar mejorar la imagen de su local, sin contar con el afán que expresa para ornamentarlo, darle un aspecto cálido y agradable. ¿Cuál es la razón, por ejemplo, de las tejas si en el desierto puede ocurrir de todo salvo llover? Ninguna otra que construirse una casa en la cual sentirse a gusto (no olvidemos que el prostíbulo es al mismo tiempo el hogar de Anselmo). Lo que le importa a este no es tanto erigir un local como concebir y concretizar el mejor de los prostíbulos posibles para su clientela pero también para él.

Incluso cuando pensamos en el color de la pintura que recubre sus muros, descubrimos una intención secreta. No se trata solamente de pintar coquetamente su fachada, sino de imponer, sistemática, maniáticamente, el mismo color a cada elemento nuevo: “Cada piedra añadida, cada teja o madera

---

36. Mientras que *En el lugar sin límites* la crisis del prostíbulo es consecuencia, entre otras cosas, de la homogeneización de su clientela (todos miembros de clases sociales bajas), en *La casa verde* el éxito del lupanar es, desde el inicio, fruto de la convergencia de los esfuerzos de diversos sectores sociales: “Las gentes de Castilla y de las rancherías del camal, venían todas las mañanas a presenciar las labores, daban consejos y, a veces, espontáneamente, echaban una mano a los peones. Don Anselmo ofrecía de beber a todo el mundo. Los últimos días, una atmósfera de feria popular reinaba en torno a la obra: chicheras, fruterías, vendedoras de quesos, dulces y refrescos, acudían a ofrecer su mercancía a trabajadores y curiosos. Los hacendados hacían un alto al pasar por allí y, desde sus cabalgaduras, dirigían a don Anselmo palabras de estímulo. Un día, Chápiro Seminario, el poderoso agricultor, regaló un buey y una docena de cántaros de chicha. Los peones prepararon una pachamanca”. M. Vargas Llosa, *La casa verde*, p. 96.

37. *Ibid.*, p. 101.

era automáticamente pintada de verde”.<sup>38</sup> Ya vimos que el color del lupanar acerca este a la selva, ahora es necesario resaltar la motivación del gesto, pues Anselmo busca de ese modo rendir homenaje a la región donde nació. Un homenaje que, por otro lado, va más allá pues para los clientes que acuden desde lejos al burdel el color termina adquiriendo un valor específico:

El color elegido por don Anselmo acabó por imprimir al paisaje una nota refrescante, vegetal, casi líquida. Desde lejos, los viajeros avistaban la construcción de muros verdes, diluidos a medias en la viva luz amarilla de la arena, y tenían la sensación de acercarse a un oasis de palmeras y cocoteros hospitalarios, de aguas cristalinas, y era como si esa lejana presencia prometiera toda clase de recompensas para el cuerpo fatigado, alicientes sin fin para el ánimo deprimido por el bochorno del desierto.<sup>39</sup>

Desde lejos, los viajeros avistan un paréntesis de vida en ese territorio vegetal que es *La casa verde* y al cual acuden, sedientos y cansados, para encontrar el reposo y la alegría que el cuerpo necesita. *La casa verde* convertida en oasis no será más susceptible de ser desaparecida, su materia pertenece ya a otra naturaleza. De hecho, podemos decir que las mejoras al burdel parecieran multiplicarse sin cesar, como si la cualidad de este lugar fuese, precisamente, encontrarse en permanente metamorfosis o evolución. A diferencia de la casa de la Japonesita, el burdel del arpista vive sus mejores días, testigos son el desierto los viajeros y las noches interminables de fiesta.

Cuando todo parece culminado, cuando el prostíbulo parece finalmente listo, Anselmo decide crecer más pero ya no de manera horizontal sino verticalmente, de abajo hacia arriba. Por eso, construye una segunda planta y luego otra más pequeña y también cilíndrica. Se trata de un torreón de vigía al cual solamente Anselmo tiene acceso, un torreón que le permite descansar pero también mirar la ciudad entera, como cuando comparte con Toñita la perspectiva que se tiene desde esas alturas: “Cuéntale de la torre y del espectáculo, píntale el río, los algodones, el pardo perfil de las distantes montañas y el relumbre de los techos de Piura al mediodía, las casas blancas de Castilla, la inmensidad del arenal y del cielo”.<sup>40</sup> El prostíbulo de Anselmo está lejos de hundirse, al contrario él se estira hasta tocar las nubes. De hecho, se trata del

---

38. *Ibid.*, pp. 101-102.

39. *Ibid.*

40. M. Vargas Llosa, *La casa verde*, p. 348.



solo edificio piurano que vincula de ese modo la tierra y el cielo, entregándoles de ese modo una armonía, una complementariedad (trascendencia que no por inesperada deja de ser atractiva o sugerente).

Lo mismo que en *Juntacadáveres*, si los hombres quieren participar de esta comunión con el cielo, entonces deben acudir hasta la torre que, desde lejos, promete la evasión de la rutina, una realidad distinta donde el jolgorio y la exacerbación de los sentidos son la única regla. A diferencia de las costumbres y normas que rigen la sociedad, adentro de los prostíbulos encontraremos códigos distintos que van a subrayar otro tipo experiencia vital, que la existencia de todos los días parece haber confinado entre sus cuatro paredes, por peligrosa y transgresiva. Me refiero a una experiencia de orden corporal en la cual las barreras parecen difuminarse y las diferencias desvanecerse en beneficio de una comunión total, unánime. Por eso que la torre de Anselmo también nos haga pensar en la Torre de Babel, esa torre que los hombres construyeron para trascender, convencerse de que ellos también eran dioses.<sup>41</sup> Pese a que este anhelo no les signifique más que el castigo que confundió sus lenguas y destruyó la torre en el relato bíblico pero también la casa en la novela.

\* \* \*

En su sugerente ensayo dedicado a la modernidad, sus espejismos y hologramas, el escritor mexicano Sergio González Rodríguez desliza una intuición con respecto de los prostíbulos en la obra de tres autores europeos: “Louis Aragon, Michel Leiris y Walter Benjamin registraron los prostíbulos y cabarets como recintos de lo sagrado en la vida cotidiana”.<sup>42</sup> Digo intuición porque antes que ser una opinión fundamentada en el análisis y enunciada con pruebas que la apoyen, González Rodríguez la plantea con el solo propósito de dar un ejemplo de la manera en que algunos escritores europeos concebían la modernidad como evacuada de toda relación con lo sagrado. Después, González Rodríguez olvida los prostíbulos, y retoma el hilo de su argumento. Qué más da, se trata de un ensayo, género literario especulativo, en el cual el pensamiento parece avanzar sin rumbo fijo. Un escritor puede tomarse esas licencias de estilo y forma que, con todo, dejan una inquietud para quien reflexiona con respecto de los prostíbulos en la novela latinoamericana.

---

41. Génesis 11: 5-9.

42. Sergio González, *De sangre y de sol*, México, Sextopiso, 2006, p. 102.

Como en ninguna otra literatura, las novelas de esa parte del mundo le entregan al prostíbulo una realidad que va más allá de la abyección que este lugar posee en la realidad, lugar de abuso de autoridad y de poder, espacio de dominación masculina y de sojuzgamiento femenino, establecimiento donde perversiones de todo tipo pueden convivir con los sentimientos altruistas más insospechados. En la ficción literaria, los lupanares albergan todos los elementos que acabamos de enumerar, pero también mucho más. Ficciones, al fin y al cabo, las novelas reinventan la realidad al entregarles un sentido distinto pero, al mismo tiempo, al darle significado a lo que de otro modo no sería más que un vacío infinito y sin respuesta. Las novelas de prostíbulos proponen una manera oblicua de decir y de representar que multiplica y complejiza ese lugar que en la realidad es sórdido y miserable. Entre sus muros de palabras, los lupanares reivindicaron un funcionamiento y una actividad tan excepcionales que por sí solos merecería un capítulo aparte pero que intentaremos dilucidar en algunas líneas.

Existe adentro de los prostíbulos novelescos una percepción distinta del tiempo ordinario al cual todos estamos acostumbrados, de horas que se suceden con un mismo orden y sin memoria. Me refiero al momento de la celebración exaltada, de la fiesta multitudinaria, que para tener lugar efectivamente necesita diferenciarse del tiempo ordinario en beneficio del momento. Podemos decir que cada una de las novelas desarrolla, según su estética propia, pero todas de una manera u otra, la ruptura temporal que instaaura el tiempo del funcionamiento del lupanar y, por lo tanto, de la fiesta. Así, conminado a resolver lo más pronto posible la crisis de violaciones en la selva, Pantaleón Pantoja deberá poner en práctica las cualidades por las cuales se le asignó tal misión; y, por sobre todas, sus capacidades de estadista y legislador. Apenas *Pantilandia* inicia sus actividades en la selva, el capitán del amor mercenario envía a sus superiores jerárquicos un parte en el cual comunica minuciosamente los resultados de la primera experiencia. No deja de llamar la atención el celo invertido para consignar cronológicamente el desarrollo de la operación: “El día lunes 12 de septiembre”, “al día siguiente, martes 13 de septiembre”, “A las diecisiete horas menos cinco minutos”, “A las diecisiete y quince”. En el colmo del absurdo, siente incluso la necesidad de precisar la duración de cada encuentro entre soldado y prostituta: “Por ejemplo, estos son los tiempos empleados por los cinco usuarios del grupo SANDRA que el suscrito cronometró: el primero, 8 minutos; el segundo, 12; el tercero, 16; el cuarto, 10, y

el quinto, quien obtuvo el récord, 3 minutos”.<sup>43</sup> Por sus extravagancia, exageración e inadecuación, ¿esta actitud orientada a organizar, detallar e instaurar el tiempo de funcionamiento de *Pantilandia* no acercaría al capitán Pantoja a lo grotesco, una de las características de la fiesta carnavalesca, tal y como lo entiende Mikhaïl Bakhtine?<sup>44</sup>

Más adelante, el capitán Pantoja precisará las reglas de funcionamiento de *Pantilandia*,<sup>45</sup> donde nada parece abandonado al azar, la suerte o la contingencia. De este modo, se establece que el tiempo máximo de cada prestación es de veinte minutos (excepcionalmente, en caso de bajo número de usuarios, puede ser alargado a treinta).<sup>46</sup> Basta con redactar un documento para que se formule el tiempo de funcionamiento, para que la realidad se adapte sin más dilación a los cálculos. El tiempo que el prostíbulo instaure en los puestos militares es el de un orden tan espartano como codificada se encuentra la sexualidad por decisión del capitán Pantoja, rodeado de sus organigramas, calculadoras y estadísticas. Por lo demás, es necesario añadir que el momento recomendado de operaciones es la noche pues solo ella garantizaría, por un lado, la discreción y, por el otro, la certeza de que los soldados no descuidarán su trabajo. Así, *Pantilandia* llega para premiar sus jornadas de fervientes y sacrificados defensores patrios y no para distraerlos de sus ocupaciones.

Durante la noche también operan los demás burdeles novelescos, el de la Japonesita y el de Anselmo, aunque ninguno como el de Junta Larsen muestre de manera tan clara que el tiempo no es susceptible de ser medido de manera “objetiva” sino que, entre las cuatro paredes del burdel, se estira y encoge, en función de otras motivaciones. Basta, como ejemplo, prestarle atención al segmento –contado bajo la perspectiva de los miembros de la *Liga de caballeros católicos de Santa María*–, que cuenta la salida de los clientes:

---

43. M. Vargas Llosa, *Pantaleón...*, pp. 112-113; 118-119.

44. Así lo formula el mismo Bakhtine en la traducción francesa: “Dans tous ces phénomènes quelles que soient leurs différences de caractère et d’orientation, la forme du grotesque carnavalesque a des fonctions similaires; elle illumine l’hardiesse de l’invention, permet d’associer des éléments hétérogènes, de rapprocher ce qui est éloigné, aide à affranchir du point de vue prédominant sur le monde, de toute convention, des vérités courantes, de tout ce qui est banal, coutumier, communément admis ; elle permet enfin de jeter un regard nouveau sur l’univers, de sentir à quel point tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde totalement différent est possible”. Mikhaïl Bakhtine, *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, París, Gallimard, 1996, p. 44.

45. Me refiero a las “Instrucciones para los centros de usuarios”.

46. M. Vargas Llosa, *Pantaleón*, p.169.

Al principio el coche ocupaba su sitio durante todas las horas del día; después se comprobó la inutilidad de esperar culpables en la mañana: las mujeres dormían hasta las doce y aunque no lo hicieran siempre solas, sus compañeros, que se introducían deslumbrados en la blanca luz de verano y vacilaban un largo rato sobre el fondo celeste de la puerta, como si acabaran de nacer o regresaran de un país lejano y se les hiciera doloroso readaptarse a la ciudad, los hombres que habían dormido allí estaban ya en la lista redactada por el turno anterior, que concluía en la madrugada.<sup>47</sup>

Camuflados en un coche, los miembros de la *Liga* son testigos de las salidas de todos y cada uno de los clientes. La manera cómo el narrador se refiere a estos al salir del lupanar es singular, fuera de lo común, en la medida en que se compara el tiempo transcurrido en la casita celeste con el estado precedente a un nacimiento o un período transcurrido en un país extranjero. Por lo demás, los hombres que han pasado la noche en el burdel salen de este en un estado de confusión. Las pocas horas vividas en ese lugar, alargadas hasta lo inverosímil, terminan por desorientarlos, hacerles difícil el regreso a la vida. Por eso, necesitan de un tiempo para adaptarse y reintegrarse, con dificultad y dolor, al espacio de la ciudad, al tiempo olvidado del día. La orgía y la bohemia nocturnas se prolongan de modo tal que la llegada del día parece puesta entre paréntesis, olvidada por todos.

Cuando se trata de fiesta en el burdel, esta puede ser colectiva y equitativa, también una instancia de muerte y renacimiento, circunstancia de alegrías y desgracias, momento de exceso y desesperanzas. ¿De qué otro modo entender, por ejemplo, las fiestas de las novelas de Mario Vargas Llosa? En *La casa verde*, no solo encontramos una banda de músicos que toca los últimos ritmos de moda dentro del prostíbulo, sino también todo tipo de individuo que forman parte de la celebración nocturna: viejos y jóvenes, pobres y ricos, negros, cholos, zambos y blancos. Pareciera que, momentáneamente, los condicionamientos de orden social, profesional e incluso racial se hubiesen borrado en función de una verdad no formulada pero por eso mismo más contundente, la de los cuerpos que bailan, se abrazan, se estrechan y se aman. Una suerte de comunión entre los individuos es la consecuencia de la orgía y la bohemia. Aunque de manera modulada, ocurre algo parecido en *Pantaleón y las visitadoras* pues, si bien se trata de una fiesta en la cual participan todos los soldados, es necesario que todos mantengan una conducta ejemplar. Solo

---

47. J. C. Onetti, *Juntacadáveres*, p. 176.

el celo profesional les puede abrir a los efectivos del ejército las puertas del paraíso. Cualquier abuso de autoridad o exceso en sus funciones o negligencia profesional les acarrearían ser dispensados de los encuentros con las prostitutas. Lamentablemente, el número reducido de visitadoras, la cantidad de bases militares desparramadas por la Amazonía y la necesidad de administrar el servicio, no permiten, desde el inicio, satisfacer las necesidades de todos, como lo confiesa el mismo capitán Pantoja: “La situación es dramática. ¡A costa de economías y de grandes esfuerzos, aseguramos quinientas prestaciones semanales. Eso nos saca muelas, nos tiene boqueando. ¿Y sabe qué demanda deberíamos cubrir? Diez mil, Bacacorzo!”.<sup>48</sup> Dado que es necesario asegurar el acceso indiscriminado de todos los hombres a *Pantilandia*, el capitán Pantoja redoblará sus esfuerzos con el solo objetivo de asegurar la equidad deseada. Nadie debe ser discriminado de ser parte de la fiesta que es el *SVGPEA*, como lo dice el mismo capitán Mendoza.<sup>49</sup>

En ocasiones, la fiesta es carnavalesca, no tanto por la música y el baile como por los elementos antagónicos que forman parte en ella. Detengámonos un instante en el prostíbulo de Junta Larsen donde la ambición de este personaje buscará acoger el mayor número de clientes, como él mismo lo afirma: “de aquí a dos meses les importará tanto como visitar al doctor o al peluquero”.<sup>50</sup> Sin embargo, las ambiciones (o sueños) de Larsen se verán muy pronto materializados de manera singular pues, a diferencia de las fiestas en *La casa verde* o *Pantaleón y las visitadoras*, en *Juntacadáveres*, la atmósfera de su lupanar es apagada, desfalleciente. ¿De qué otro modo entender que Larsen se vista siempre de riguroso negro como si en lugar de dirigir un prostíbulo administrara un cementerio?<sup>51</sup> Recordemos, por lo demás, el apelativo con el cual es conocido y que cicatriza de manera particular a sus dirigidas: *Juntacadáveres*.

48. M. Vargas Llosa, *Pantaleón*, p. 139.

49. *Ibid.*, p. 247: “No te preocupes por la cachadera. Todo está preparado y aquí la cosa funciona siempre como un tren. Alférez, usted se ocupa de todo y cuando la fiesta haya terminado nos avisa”.

50. J. Onetti, *Juntacadáveres*, pp. 87-88.

51. Los distintos narradores subrayan, a cada momento, la indumentaria de Larsen. Algunos ejemplos que corroboran esto último: “Larsen, Junta, tenía un traje nuevo, oscuro, un sombrero negro que le llegaba hasta los ojos; siempre había estado vestido de gris en la administración de *El Liberal*, humillado y lacónico [...]. De todos modos, siempre gris, siempre abotonado”. *Juntacadáveres*, p. 14. “No parecían llegar de la capital sino de mucho más lejos, de años de recordación imprecisa. Ahora giraban, tomadas del brazo, charlando con deliberadas estridencias, medio paso detrás del hombre de negro que las conducía”. *Ibid.*, p. 15.

Las prostitutas de Larsen no son mujeres joviales y voluptuosas sino cadáveres condenados a enterrarse y descomponerse adentro del burdel.

Con todo, acuden al prostíbulo individuos como Jorge Malabia, cuyas intenciones se encuentran lejos de ser mortecinas, antes bien él se da cita en el lugar maldito para, como ya lo mencionamos, nacer a la madurez. Cansado de ser tratado de “muchacho” por los demás, disgustado con su tribu familiar (con la cual no se identifica), Jorge buscará concretizar, a su manera, su entrada a la vida adulta. Así, el lupanar adquiere a sus ojos una cualidad distinta a la de los ideales burgueses que encarnan los Malabia. Para un joven letraherido, doliente de poesía e intoxicado de literatura, la bohemia de vasos rotos, de vida nocturna y sexualidad activa es aquello a lo cual aspira con el mayor de sus entusiasmos. Así, tras haber violado las leyes tribales, renegado del conformismo de su clase y puesto en tela de juicio el poder establecido, dentro del lupanar, Jorge considera ser otro, ya no más un muchacho sino un hombre autodeterminado, emancipado de la fatalidad de ser un Malabia, dueño de un destino que puede llamar suyo.

Como afirma Bakhtine, en la fiesta carnavalesca, “la muerte se encuentra seguida de la resurrección, la juventud renovada, una nueva primavera”.<sup>52</sup> Y si en el caso de Jorge Malabia podemos hablar de un renacimiento individual en el medio de un ambiente mortecino, en el caso de la Estación el Olivo podemos afirmar que se trata más bien de una resurrección colectiva. Vida y muerte, muerte y vida, ¿no es en el *Lugar sin límites* que encontramos la representación de una fiesta carnavalesca por excelencia, la que el pueblo entero le ofrece a don Alejo Cruz como homenaje por su elección como Senador? En el banquete que se ofrece en su honor, con la música de las gordísimas hermanas Farías y el baile de la esquelética Manuela, el vino y los alimentos abundan de manera desmesurada. Se trata de ese exceso, me atrevería a decir despilfarro, de energía que la sociedad entera consagra al presente y al mañana. La fiesta no celebra el pasado, abandonado en un oscuro rincón, sino el renacimiento colectivo a las promesas de un porvenir, a la prosperidad que llegará de manera ineluctable. Lo que importa es el futuro al cual la sociedad entera celebra en la figura de don Alejo Cruz, encarnación del progreso y de la riqueza. Ya que se trata de él, divinidad del pueblo entero, todos pueden

---

52. Traduzco a la edición francesa de Gallimard: “*la mort est suivie de la résurrection, de la nouvelle jeunesse, du nouveau printemps*”, en Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, París, Gallimard, 1996, p. 199.

dilapidar sus energías, destinos y riquezas, esa noche de fiesta. Si, como dice Octavio Paz, “la plata llama a la plata”, entonces nunca más justificado un derroche, aunque los años, la amargura y las decepciones terminen por echar abajo las ilusiones creadas.

\* \* \*

Me gustaría recordar el ensayo que Octavio Paz consagra a reflexionar acerca del ser mexicano y con él a discernir las características del latinoamericano. Precisamente, en la parte dedicada a la fiesta el ensayista propone la definición de esta más insinuante y evocadora que jamás haya podido encontrar. Dice Octavio Paz que:

La Fiesta es ante todo el advenimiento de lo insólito. La rigen reglas especiales, privativas, que la aíslan y hacen un día de excepción. Y con ellas se introduce una lógica, una moral, y hasta una economía que frecuentemente contradicen las de todos los días. Todo ocurre en un mundo encantado: el tiempo es otro tiempo (situado en un pasado mítico o en una actualidad pura); el espacio en que se verifica cambia de aspecto, se desliga del resto de la tierra, se engalana y convierte en un “sitio de fiesta” (en general se escogen lugares especiales o poco frecuentados); los personajes que intervienen abandonan su rango humano o social y se transforman en vivas, aunque efímeras, representaciones. Y todo pasa como si no fuera cierto, como en los sueños.<sup>53</sup>

Esos lugares, que un buen día aparecieron en el horizonte de los pueblos o ciudades, mantienen una relación especial con otros espacios urbanos, de evocación y en ocasiones incluso de tergiversación, sin que por ello se desnaturalicen. Al contrario, los lupanares novelescos son lugares que reivindicar para sí, ese advenimiento de lo insólito, la instauración momentánea de un nuevo orden que, hasta cierto punto, contradice aquel de todos los días. En las novelas de prostíbulos, las fiestas son, a diferentes niveles, un elemento exclusivo a estos espacios donde el infierno y el cielo parecen, por una vez, amalgamarse, confundirse. Lo que en las literaturas de otras latitudes se podría considerar un accidente o, en última instancia, un detalle, en la literatura latinoamericana parece ser un rasgo constitutivo. La fiesta, ese elemento propio al ser latinoamericano, encuentra así una formulación original en la literatura.

---

53. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 186.

Con todo, se trata de una actividad y un funcionamiento incómodos para la sociedad. Mientras más crece y se desarrolla el prostíbulo, más fermenta el descontento contra él. Hasta el momento en el cual las fuerzas sociales se organicen para, como veremos, condenarlo, desaparecerlo o echarlo abajo.

### III. UTOPIÁS Y CONDENAS

Una de las primeras ideas que se nos ocurren apenas pensamos en las novelas de prostíbulo es la de ficciones en las que abundan los detalles lúbricos, las escenas escabrosas, los momentos ardientes. Lo mismo que en la realidad del lupanar, las novelas acogerían intercambios sexuales entre los clientes y las prostitutas, solo que al tratarse de literatura, es decir de un discurso que recrea y representa, se trataría antes que nada de libertinaje o pornografía. Al abrigo de las luces multicolores, los clientes de los prostíbulos ficcionales le darían rienda suelta a una sexualidad que en otros lugares sería poco convencional o transgresiva por patológica, perversa o inmoral. Las novelas de prostíbulo, para deleite del público masculino, daría espacio a las descripciones más fascinantes y abyectas, por morosas y prolijas. Como las novelas libertinas de la Francia del siglo XVIII, el lector latinoamericano leería las novelas que nos ocupan, para retomar la expresión de aquella época, *avec une seule main*, buscando el placer (o la culpa) que la ficción anuncia, sugiere o explicita.

Por eso resulta sorprendente descubrir que, salvo en contadas excepciones, los encuentros sexuales están totalmente evacuados de las ficciones de prostíbulos.<sup>54</sup> Basta abrir una novela, leer sus líneas y pasar sus páginas desde el inicio hasta el final para descubrir que ninguna escena sexual tiene lugar ni

---

54. De las cuatro novelas que nos ocupan, solamente *El lugar sin límites* presenta una escena de encuentro sexual: el que protagonizan la Manuela y la Japonesa Grande bajo orden de don Alejo Cruz quien, detrás de una ventana, observa y dirige la escena. Quien haya leído la novela concederá que se trata de un encuentro tan singular que se constituye bajo el signo de la negación permanente. Así, el homosexual que es la Manuela niega ser un hombre acabado para ser una mujer, mientras que la Japonesa niega a su vez ser una mujer para convertirse en, como ella misma lo afirma, "macha". Ambos, por su lado, niegan el poder de don Alejo Cruz al unir sus cuerpos pues su acoplamiento significa que le ganan la apuesta y, por lo tanto, se convierten en propietarios del burdel. El gran patriarca del pueblo, al controlar (o creer controlar) lo que los dos individuos hacen al abrigo de la débil luz del chonchón niega él también sus voluntades. Juego de metamorfosis, la única escena sexual es al mismo tiempo una instancia que se niega sin cesar.



desarrollo en ellas. Quien abre una novela de prostíbulo con el objetivo de deleitarse con la narración de escenas sexuales no tendrá más remedio que cerrarla, frustrado y disgustado. En ocasiones podemos hablar de un flagrante escamoteo de la escena sexual, como ocurre en *La casa verde* cuando Josefino, uno de los *Inconquistables*, sube alarmado las escaleras del prostíbulo para prevenir a su “protegida”, la *Selvática*, del regreso de su marido a la ciudad de Piura:

No había nadie en el pasillo, solo la bulla del salón, la lámpara colgada del techo tenía celofán azul y una luz del amanecer bañaba el desvaído papel de las paredes y las puertas mellizas. Josefino se acercó a la primera y escuchó, a la segunda, en la tercera alguien jadeaba, crujió un catre levemente, Josefino tocó con los nudillos y la voz de la *Selvática* ¿qué hay?, y una desconocida voz masculina ¿qué hay? Corrió hasta el fondo del pasillo y allí no era el amanecer sino el crepúsculo.<sup>55</sup>

La escena está narrada bajo el punto de vista del *Inconquistable* quien, una vez en el segundo piso, advierte que su patrocinada se encuentra trabajando. Por eso, decide dejarla culminar su labor y se contenta con simplemente señalar su presencia, antes de guarecerse en el fondo del pasillo. Lo que ocurre adentro de la habitación no es transmitido por el narrador pues Josefino prefiere esperar afuera de esta. Eso no quiere decir, sin embargo, que el lector se quede sin conocer el tipo de relaciones que la *Selvática* mantiene con su cliente. Más tarde, cuando Josefino es recibido por la prostituta, quien le escucha la noticia del regreso de Lituma, esta mezcla la sorpresa con la higiene corporal: “-¿Está tomado? -dijo luego la voz medrosa y vacilante [de la *Selvática*] mientras se frotaba la boca furiosamente con una toallita”.<sup>56</sup> En el prostíbulo, en la habitación donde trabaja, la boca de la *Selvática* debe cumplir otras funciones que no son precisamente las de la expresión.

Lo mismo ocurre en *Juntacadáveres* y *Pantaleón y las visitadoras*: apenas se anuncia un encuentro sexual, los diversos narradores prefieren desviar la atención y contar otros eventos y situaciones. Cuando la atención regresa a la pareja, el encuentro sexual ya tuvo lugar. Le toca al lector, por lo tanto, llenar los vacíos narrativos que se le han impuesto. ¿Debemos pensar que la sexualidad, elemento indispensable dentro de un lupanar, no tiene ninguna repercusión en las ficciones latinoamericanas de prostíbulo? La respuesta es

---

55. M. Vargas Llosa, *La casa verde*, p. 166.

56. *Ibíd.*, p.167.

negativa, basta pensar, por ejemplo, en los resultados de los encuentros sexuales. Cuando digo resultados me refiero antes que nada a las descendencias concebidas por las relaciones que tienen lugar en el prostíbulo, un linaje fuera de lo común, por su diferencia y especificidad, que posee toda una serie de valores y significaciones que es necesario analizar si se quiere mostrar en qué fue determinante su concepción adentro del lupanar.

Pensemos en dos personajes femeninos: la Chunga (de *La casa verde*) y la Japonesita (de *El lugar sin límites*). En cuanto a la Chunga, se trata de un personaje descrito no solo en la novela sino también en la pieza teatral que lleva su nombre, publicada en 1986. Tanto en uno como en otro texto, las descripciones de la Chunga son, si no idénticas, bastante similares. Pareciera que los narradores, y por intermedio de ellos el mismo autor, buscaran señalar y subrayar algunas características de este personaje quien, a diferencia de su padre, no expresa una actitud jovial ni alegre sino que, por el contrario, carece de humor y no acepta la compañía o la amistad de nadie, reivindicando de ese modo su soledad.<sup>57</sup> Sin amigos, novio o tan siquiera amante, la Chunga es un ser asocial cuyo único objetivo en la vida no es otro que el de obtener ganancias con el comercio sexual: “Parece decidida a vivir siempre sola, dedicada en cuerpo y alma a su negocio”. El corazón de la Chunga no late por sentimientos, como el amor o el cariño, sino por el dinero, su única razón para vivir. Por lo demás, el aspecto físico de la mujer no hace más que enriquecer y amplificar sus rasgos morales. A diferencia de las prostitutas, mujeres representadas como poseedoras de una sensualidad desbordante, la Chunga se caracteriza más bien por aquello que no tiene como, por ejemplo, su “boca sin labios”.<sup>58</sup> Su manera de vestirse tampoco realza su femineidad, sino que subraya su falta de picardía y vanidad: “Viste blusas de mangas cortas y unas faldas tan exentas de coquetería, tan anodinas que parecen uniforme de colegio de monjas”<sup>59</sup> (advirtamos que en los paralelos se enfatiza una actitud transgresora o una sexualidad rechazada pues o bien parece un hombre o bien hace pensar en una religiosa). Otros elementos, como su falta de formas, el hecho de que no lleve

---

57. Tal parece que la Chunga tiene esa actitud por consejo de Juana Baura, la mujer que educó a su madre, pero también a ella: “Decían que era áspera y de alma dura por los consejos de Juana Baura, quien le habría inculcado la desconfianza hacia los hombres”. *Ibid.*, p. 289.

58. *Ibid.*, p. 288.

59. *Ibid.*

tacos sino zapatos chatos y que nunca se maquille no hacen más que agotar una representación ya de por sí enfática, la de una mujer asexualada.<sup>60</sup>

En el caso de la Japonesita, ya desde su apelativo se sugiere su debilidad física y su infancia eterna (pese a que a sus dieciocho años ya sea una adulta). La hija de la Japonesa Grande comparte con ella el apelativo pero pareciera ser, desde el sobrenombre, la caricatura denigrante de su opulenta y majestuosa madre. No es culpa de la Japonesita pues, conforme va creciendo, termina pareciéndose no a su madre sino a su padre, tal y como es percibida por uno de los personajes “flaca, negra, dientuda, con las mechas tiesas igualitas a las de la Manuela”.<sup>61</sup> Por lo tanto, la heredera del prostíbulo está condenada a ser una mujer esperpéntica, sin posibilidad de atraer ningún hombre ni de compartir su vida con alguien (el camionero Pancho Vega, por ejemplo, con quien ella tanto sueña). Incapaz de procurarse el calor de otro cuerpo, la Japonesita buscará definirse, como la Chunga, en la acumulación de dinero. Según la *Manuela* misma, su hija es ordenada y ahorrativa; es más, en varias ocasiones se hace alusión a sus desplazamientos a Talca para depositar las ganancias en su cuenta bancaria. Pero su deseo de riqueza, en lugar de darle la estabilidad deseada, no hace sino subrayar su precariedad. Una vez más, es la *Manuela* quien lo sugiere cuando plantea el contraste entre tener tanto dinero y no poder proveerse ni tan siquiera de un poquito de placer: “Y quién sabe qué iba a hacer con ella porque de gozarla no la gozaba”.<sup>62</sup> Pese a la admiración que expresa por la manera cómo su hija administra el lupanar, la Manuela no deja de manifestar su fastidio al ver que la Japonesita desvirtúa el valor transaccional del dinero al no utilizarlo en otra cosa que no sea acumularlo. ¿Si la Japonesita no se compra ropa ni se divierte para qué tener tanto dinero si este resulta tan inútil como no tenerlo del todo?

Como podemos ver, las relaciones sexuales en los lupanares no dejan de tener repercusiones. Pese a ser evacuadas de los relatos, ellas engendran seres extraños y únicos, diferentes a todos los demás personajes novelescos. Sorprendentemente, son personajes que comparten algunos rasgos físicos y psicológicos, como la falta de coquetería o el aspecto asexualado. A nivel psicológico, son mujeres con una identidad conflictiva, orientada a la soledad y la codicia. La sexualidad transgresiva que los engendró no encuentra ningún eco

---

60. De ese modo, su sobrenombre adquiere toda su razón de ser. Según el *Diccionario de la Real Academia*, “chungo” o “chunga” significa “de mal aspecto, en mal estado, de mala calidad”. <[http://buscon.rae.es/draef/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=chungo](http://buscon.rae.es/draef/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=chungo)>.

61. J. Donoso, *El lugar sin límites*, p. 22.

62. *Ibíd.*, p. 17.

ni en sus actitudes ni en sus físicos; antes bien todo lo que puede tener relación con lo corporal parece amenguado, desaparecido en ellas. Valiente contradicción la de los prostíbulos novelescos, espacios de vicio y carne despojados de sexo donde encontramos a unas matronas más preocupadas de la gestión y las ganancias de su local que de sus deseos o los de los demás. Frutos del amor prohibido, ellas arrastrarán silenciosamente, pero de manera estoica, sus destinos hechos de renunciadas y melancolías.

\* \* \*

La naturaleza de los prostíbulos en la literatura latinoamericana está hecha de una materia totalmente ajena a la de los instintos y el cuerpo. En esa medida, la falta de episodios sexuales tiene como contraparte un quehacer que, no por inesperado o inaudito, deja de ser una constante en las novelas donde el lupanar es el espacio más relevante. Allí donde el lector creyó poder encontrar la bajeza de instintos y carnes, lujuria sin límites ni control, los novelistas plantean una inesperada búsqueda de un mundo mejor, más amable, cristalino y, sobre todo, perfecto. Me refiero, básicamente, a la actividad que efectúan los diferentes proxenetas de las novelas, una actividad que elevará el espacio maldito a regiones nuevas y distintas, en las cuales los sueños y los proyectos son la constante. Anselmo, la Japonesita, Larsen y, sobre todo, el capitán Pantoja se verán convertidos en utopistas que luchan por imponer sus deseos a una realidad y una sociedad tenazmente adversos, resueltamente enemigos.

Cuando se trata de *La casa verde*, pienso en Anselmo, el mismo individuo que encarnó la modernidad, con la construcción de su prostíbulo, y que por culpa del amor se convierte en un reaccionario. Después de la destrucción de su burdel, Anselmo deja de ser aquel joven que una buena mañana apareció en la ciudad para convertirse en el fantasma de él mismo. El físico del Arpista se deteriora de tal modo que termina transformado en un viejo desvalido y ciego: “sus hombros se desmoronaron, se hundió el pecho, brotaron grietas en su piel, se hinchó su vientre, sus piernas se curvaron, se volvió sucio, descuidado”.<sup>63</sup> El campo léxico escogido por el narrador subraya el envejecimiento prematuro del personaje que parece, a juzgar por los verbos, caer sin fortuna ni remedio: “desmoronaron”, “hundió”. Otro contraste, ya no con él mismo sino con los otros, se establece cuando el narrador repara en la manera

---

63. M. Vargas Llosa, *La casa verde*, p. 241.

que Anselmo tiene de vestir. Mientras los otros piuranos modifican su manera de vestir, modernizándola, sofisticándola, Anselmo conservará sus prendas de toda la vida: “Todavía arrastraba las botas de sus buenas épocas, polvorientas, muy gastadas, su pantalón iba en hilachas, la camisa no conservaba ni un botón, tenía el sombrero agujereado”.<sup>64</sup> Si algo cambia en el aspecto del Arpista, no es en función de una mejora sino de una degeneración total. ¿Por qué razón ya no es el mismo joven impetuoso de siempre? ¿Por qué ya no se encuentra en armonía con las transformaciones vertiginosas del espacio y de la sociedad de las cuales él es en gran parte responsable?

La razón no es tanto la destrucción del prostíbulo como la desaparición de Antonia Baura, la joven muda y ciega de la cual se enamoró perdidamente y que falleció dando a luz. Así lo descubre el lector cuando el narrador da cuenta de los pensamientos del Arpista, convertido en un viejito amable y retraído que, treinta años después de los sucesos trágicos, conserva tan vivo el recuerdo de Antonia que es incluso susceptible de recordar los colores con los que ella se vestía: “Y mientras tanto haz apuestas: tanto que estará de blanco, tanto de amarillo, tanto con la cinta, veré sus orejas, tanto sin la cinta, los cabellos sueltos, hoy no las veré, tanto con sandalias, tanto que descalza”.<sup>65</sup> En lugar de ser un recuerdo monocromo de un pasado remoto, Antonia pareciera conservarse viva, con toda su energía y calor, en el amor fiel de Anselmo. Ningún otro personaje de la novela tiene, como él, la posibilidad de develar su mundo interior, sus pensamientos llenos de nostalgia por el pasado destruido, por un lado, y su enfervorizado e imposible anhelo por conservarlo. El Arpista se guarece en lo abstracto (la memoria, el pasado) con el objetivo de darle un sentido a su existencia, negar el tiempo y abolir el espacio con sus memoria e imaginación.

Para este personaje, decidido a conservar para siempre el recuerdo de Toñita, no se trata de una tierra prometida sino de una edad de oro o de un paraíso perdido. La “memoria del bien perdido”<sup>66</sup> de Anselmo lo lleva a ignorar la evolución social y urbana: “Nunca se lo veía por Castilla, ni cruzaba el Viejo Puente, como decidido a vivir lejos de los recuerdos y del arrenal. Ni siquiera frecuentaba los barrios próximos al río, a la Gallinacera, el Camal, solo la Mangachería: entre su pasado y él se interponía la ciudad”.<sup>67</sup> A contra-

---

64. *Ibíd.*

65. *Ibíd.*, p. 320.

66. Retomo la bella fórmula con la cual el Inca Garcilaso de la Vega califica la empresa iniciada por él de exhumar su pasado familiar y con él el pasado Inca.

67. M. Vargas Llosa, *La casa verde*, p. 240.

corriente del resto, el Arpista manifiesta esa actitud paradójica que Raymond Trousson detecta en los utopistas literarios.<sup>68</sup> A la vez lúcido, pues es consciente de lo que le hace falta, y quimérico, pues nunca jamás llegará a recuperar su pasado, Anselmo le da rienda suelta a su memoria, recurso poderoso pero al mismo tiempo destinado al fracaso cuando se trata de oponerse a una realidad considerada imperfecta pero inexorablemente enemiga.

Si Anselmo se encierra en su recuerdo con el objetivo de negar la realidad, la Japonesita sueña con un mañana mejor. De hecho, para ser justos debemos decir que su actitud se encuentra a medio camino entre el paraíso perdido y la tierra prometida. Ella necesita recuperar la riqueza socioeconómica de los tiempos de la Japonesa Grande –“el pueblo entero reviviría con la electricidad para ser otra vez lo que fue en tiempos de la juventud de su madre”–,<sup>69</sup> pero también sueña con el futuro prometido por don Alejo Cruz quien alguna vez afirmó que la electricidad le daría valor e importancia a la Estación el Olivo. Impaciente por que ese día llegue, la Japonesita viaja constantemente a Talca donde se exponen rocolas Wurlitzer: “El lunes anterior, mientras esperaba a don Alejo, se metió en una tienda que vendía Wurlitzers. Muchas veces se había parado en la vitrina para mirarlos separada de su color y de su música por su propio reflejo en el vidrio de la vitrina”. En el futuro que ella imagina, la potencia de una rocola, conectada a una fuente ilimitada de energía eléctrica, aseguraría la fiesta total y eterna. Cuando todo anuncia el final, la Japonesita se niega a resignarse a su suerte, sublevándose por cambiarle de signo, por obtener su redención.

\* \* \*

La Japonesita busca transmutar la realidad sórdida que la rodea, o bien, convertir el Infierno en un Paraíso. Para ello, la joven confía en la capacidad negociadora y el instinto político de don Alejo Cruz frente a las autoridades provinciales. No obstante, el Senador nunca llega a obtener la autorización necesaria para instalar la electricidad en el pueblo. La realidad termina por imponerse a la utopía de ensueños y proyectos hasta desnaturalizarla, pulverizarla. De ahí que hacia el final de la novela, cuando ninguna redención se revela

---

68. Me refiero al excelente libro que Raymond Trousson dedica a analizar obras literarias en función de su representación de utopías, en Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part – Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Editions de l’université de Bruxelles, 1979, p. 269.

69. J. Donoso, *El lugar sin límite*, p. 42.

posible, la Japonesita actúe de manera inesperada pero al mismo tiempo coherente con la pérdida de sus esperanzas: “Sobándose las manos caminó entre las mesas apagando, uno por uno todos los chonchones”.<sup>70</sup> La joven propietaria del burdel, quien a lo largo de todo el texto ha sido vinculada con la búsqueda de luz y calor, es la misma que se encarga de apagar las luces del local. De este modo, ella expresa su resignación a la realidad: no habrá oportunidad para la Estación el Olivo de conocer la llegada de un mañana.

En *Juntacadáveres* y *Pantaleón y las visitadoras*, el lector descubre dos proxenetas que a fuerza de estar descontentos con la realidad se han convertido en los más fervorosos perfeccionistas, aquellos que se encuentran más cerca del utopista literario. En el caso de Larsen se trata del descubrimiento de una vocación, antes que de una cualidad innata, descubrimiento que se le concede al cabo de su estadía en prisión, como lo detalla uno de los capítulos del libro.<sup>71</sup> El narrador nunca detalla las razones que llevaron a Larsen a la cárcel, aunque se sirve de un sugerente oxímoron para expresar lo que le significó vivir en una celda: “Y cuando peligrosamente había empezado a creer que todo aquello era la verdad, cuando se sentía compartir los orgullos y las ambiciones de sus amigos, vino la catástrofe providencial, los seis meses de prisión, la impuesta fuga al interior”.<sup>72</sup> Ser encerrado para pagar una pena no es una catástrofe infeliz sino una intervención de la mismísima Providencia que favorece una huida hacia el interior de uno mismo mediante la introspección. Gracias a esta última, Larsen descubrirá que de la misma manera en que otros nacieron para ser médicos, abogados o cualquier otra profesión prestigiosa, él nació ni más ni menos para administrar un prostíbulo perfecto y patrocinar a la prostituta ideal.<sup>73</sup> Desde luego, el narrador no entrega detalles con respecto de lo que Larsen entiende por “perfección” pues se trata de sugerir antes que enunciar, le toca al lector deducir, pero también *imaginar*, lo que serían un

---

70. *Ibíd.*, p. 134.

71. “Poco después de salir de la cárcel, harto de que lo siguieran y de que los jovencitos con impermeables blancos entraran al café para pedirle los documentos y de que comisarios gordos y burlones le hicieran esperar horas antes de escucharle construir explicaciones sobre sus medios de vida, decidió irse al interior en busca de ambas cosas, la mujer y el dinero para instalar la casa”. J. C. Onetti, *Juntacadáveres*, p. 192.

72. *Ibíd.*, p. 191.

73. “Al final de los seis meses, él pensó que había nacido para realizar dos perfecciones: una mujer perfecta, un prostíbulo perfecto. Para el primer ideal necesitaba la complicidad de la providencia, el encuentro con la hipotética muchacha nacida para tal destino; para el segundo era imprescindible tener dinero y las manos libres”. *Ibíd.*, p. 192.

prostíbulo y una mujer perfectos para ese canalla sentimental que es Larsen (con todo, en el capítulo IX Larsen acude a la casa de la Tora para conocer un prostíbulo por dentro, visita que servirá de coartada al futuro proxeneta para criticar todo lo negativo de aquel establecimiento y, por lo tanto, para sugerir lo que este entiende por perfecto).

Si nos queda alguna duda con respecto de la dimensión utópica del quehacer de Larsen, más tarde el prostíbulo es puesto en paralelo con otra utopía, planteada en la Francia decimonónica e importada a la Santa María de la novela por el enemigo del burdel, Marcos Bergner. Me refiero al falansterio, esa comunidad socioeconómica de gentes reunidas por el anhelo de una vida retirada, sin conflictos de propiedad ni prohibiciones de ningún tipo,<sup>74</sup> que existió poco antes de la llegada del lupanar a Santa María bajo iniciativa de seis individuos, “todos ricos y jóvenes”,<sup>75</sup> entre los cuales había dos matrimonios y una pareja, la formada por Marcos y Moncha. El lector conoce los detalles de este episodio de la vida sanmariana gracias al testimonio que el periodista Lanza le entrega a Jorge Malabía en una de las tantas conversaciones de madrugada que ambos tienen. Según Lanza, la inquina y la animadversión que Marcos Bergner siente por el prostíbulo, pero sobre todo por el proxeneta, se debe a “la rivalidad vocacional que ha caracterizado siempre a los artistas”.<sup>76</sup> De este modo, la lucha frontal que Marcos Bergner plantea al lupanar, bajo pretexto de atentado a la moral, encuentra una nueva explicación. Mientras que el proyecto utópico del falansterio se saldó por un sonoro fracaso, el prostíbulo de Larsen, protegido por el poder establecido, por un lado, y dirigido por un individuo dispuesto a todo para llevarlo a cabo, por el otro lado, pareciera destinado a ser la utopía sanmariana. Pero, como lo veremos, la acción conjunta de Marcos Bergner, el padre Bergner, y las diversas fuerzas sociales unidas contra el lupanar, determinará el fracaso de Larsen. Las utopías nunca tienen lugar sobre la tierra, su lugar es antes imaginario que concreto.

Ya que hablamos de utopías que buscan sustituir a la realidad misma, ser más verdaderas que ella, menos imperfectas, es necesario detenernos un instante en *Pantilandia*, utopía que no solo reivindica su naturaleza aparte

---

74. El inventor del falansterio fue el francés Charles Fourier (1777-1832). Para conocer un poco más acerca de este delirante utopista y sus proyectos recomiendo la lectura del libro de Simone Debout llamado *L'utopie de Charles Fourier*, Simone Debout, *L'utopie de Charles Fourier*, Paris, Les presses du réel, 1998, p. 35.

75. J. C. Onetti, *Juntacadáveres*, p. 146.

76. *Ibid.*, p.149.



sino que además tiene una férrea disciplina política, económica y moral. En términos políticos, la cabeza burocrática de Pantaleón Pantoja traslada la estructura militar al universo prostibulario con el objetivo de aprovechar de ella su ordenamiento y supuesta eficiencia. A su cabeza, suerte de Comandante en jefe, se encuentra Pantaleón Pantoja, le siguen mandos intermedios que son los administrativos –Chuchupe y Chupito, por ejemplo– y en la base de la pirámide la tropa de visitadoras. Económicamente, toda prestación sexual se encuentra gravada monetariamente e ingresa a un flujo económico que permite el mantenimiento de la utopía sexual. En la Resolución Confidencial número 69, por ejemplo, el lector descubre que los soldados rasos pagan veinte soles por prestación mientras que los clase pagan, más bien, treinta soles. La suma descontada al final de cada mes sirve para remunerar a las visitadoras. Finalmente, en términos morales cabe indicar que *Pantilandia*, el espacio que viaja llevando sexualidad a todos los cuarteles de la Amazonía no admite, en su interior, la vida sexual. Por paradójico que esto parezca, para el capitán Pantoja hay una explicación coherente. Si en el interior del prostíbulo la gente empieza a tener una vida sexual, el Servicio se parasitaría progresivamente hasta su destrucción definitiva. Se institucionaliza el prostíbulo pero no el amor mercenario.

Dos elementos adicionales refuerzan el acercamiento del prostíbulo a la utopía: la regularidad de su funcionamiento y la estricta vigilancia que esta exige, dos caras de la misma moneda. En cuanto a la regularidad, su funcionamiento debe ser tan impecable como el de un reloj suizo, dejándole ningún margen posible a la excepción y al accidente. Ejemplos del funcionamiento mecanicista y regular de *Pantilandia* abundan en la narración. Los cadetes forman al exterior de donde se encuentra la prostituta merecida según su foja de servicios, gozan de sus servicios durante lo mínimo necesario y salen del lugar para permitir que se limpie el espacio antes de la siguiente prestación, sin chance de volver a hacer cola para repetir la experiencia. Hacia el final, incluso el azar es sometido a un funcionamiento regularizado cuando Pantaleón Pantoja planifica un “sistema de rotación inordinaria irregular” que le permita programar imprevistas llegadas de los convoys. Adentro de *Pantilandia* todo está regulado y previsto, nada está dejado al azar o a la contingencia. El perfecto funcionamiento exige como contraparte una extrema vigilancia para evitar las disidencias y discordancias. En ese sentido, Pan-Pan, que es como le llaman las visitadoras, se muestra de una rigidez severa. Sus máximas impregnan el ambiente, los muros de *Pantilandia*: “En boca cerrada no entran moscas”,

“Ni bromas ni juegos durante el servicio”, “Las órdenes se leen sin duda ni murmuraciones”, “Solo se puede alegar contra una orden después de cumplirla”. Como si se tratase de un legislador bíblico, Pantaleón Pantoja vela porque se cumpla el ordenamiento que rige al interior de su universo. Quien se atreve a contravenir los preceptos se expone a una multa o a la expulsión definitiva.

\* \* \*

Las diferentes utopías que se presentan y problematizan en las novelas latinoamericanas muestran los anhelos y esfuerzos de los proxenetas por actuar en el mundo, darle un nuevo sentido y un valor distinto. Esto no quiere decir, sin embargo, que sus empresas se vean coronadas del éxito o siquiera la aquiescencia colectiva. De hecho, los proyectos de los diversos proxenetas, encarnados de un modo o de otro en sus prostíbulos, se ven impugnados por fuerzas que fermentan, en secreto o de forma pública, sus descontentos y animadversiones hasta que, finalmente, llega el momento en el que se decide el futuro de los lupanares. Digo futuro aunque mejor palabra para calificar los eventos que significan su cadalso sea destino, un destino que supone el cierre de los burdeles pero que, al mismo tiempo, expresa la continuación de las transformaciones a las que ellos participaron. De ese modo, los finales de las novelas llevan a sus límites mismos las paradojas propias a los burdeles, subrayando las luces y sombras, la miseria y el esplendor, la muerte y la vida de este espacio.

En ocasiones, la conciencia estética busca hacer coincidir el final del texto con el apocalipsis del mundo representado. Pienso en *El lugar sin límites* donde el último capítulo sugiere sin medias tintas el final del lupanar. Se trata del capítulo XII que se inicia dentro del establecimiento poco antes de que llegue la mañana y, por lo tanto, de que este sea cerrado. Solo quedan Don Céspedes y la Japonesita, el sirviente de don Alejo y la hija de la Manuela, dos personajes que se encuentran vinculados con las dos figuras paternas de la novela. Dichas figuras paternas se encuentran en crisis, si es que no han desaparecido de la faz de la tierra. El capítulo termina con la agresión que Pancho Vega y su cuñado Octavio ejercen sobre la Manuela. Todo hace suponer que terminan asesinando a la Manuela, del mismo modo en que todo hace suponer que Don Alejo Cruz, otrora poderoso patriarca, ha fallecido esa misma noche, según el testimonio del mismo Don Céspedes: “Me dijo que se iba a morir, cuando estuvo a conversar conmigo en la llavería esta noche, que un médico le dijo. Cosas raras dijo... que no quedará nada después de él porque todos

su proyectos le fracasaron...”.<sup>77</sup> Poco después, escuchan a los cuatro perros negros del gran señor aullar extraviados en medio de la noche. Ambos personajes saben, y con ellos el lector, que eso no puede significar nada más que el deceso de don Alejo Cruz, en otras palabras, la pérdida de todas las promesas de redención. Don Céspedes se despide para regresar a la noche, la Japonesita apaga uno a uno los chonchones del local antes de ir a encerrarse, sin encender la luz, a su habitación al tiempo que una de las prostitutas solloza. Nada más en la Estación el Olivo y la lectura. La novela ha terminado en las tinieblas del dolor, la humillación y la desesperanza.

Si de todas las novelas *El lugar sin límites* es aquella en la que se presenta de la manera más evidente y apretada los vínculos entre el lupanar y el poder establecido, la crisis y final de este último resuenan inevitablemente entre los muros del espacio maldito. En los otros textos, los poderes establecidos en crisis buscan una salida mediante el sacrificio del lupanar. Por eso que el final de la novela coincide con el desmantelamiento o destrucción del burdel, como ocurre en *Pantaleón y las visitadoras* o *Juntacadáveres*. En la novela de Mario Vargas Llosa, debido a que el capitán Pantaleón Pantoja violó el secreto que conminaba a todos aquellos que se encontrasen vinculados con el prostíbulo a esconder los vínculos entre este y el Ejército, los superiores jerárquicos deciden cortar por lo sano, impedir nuevos escándalos y terminar con *Pantilandia* antes de que esta siga creciendo como un cáncer. Aquel espacio que en las proyecciones estadísticas y delirantes del capitán Pantoja llegaría, por barco, avión, bus y tren, a recorrer el territorio peruano entero para llevar la felicidad a todos y cada uno de los ciudadanos, termina sus días de la manera más radical y ejemplar posible. Con *Pantilandia* cerrado, las prostitutas y los proxenetas se ven obligados a retomar sus existencias de antes, mientras que el capitán Pantoja se verá sometido al castigo que se merece en la fría Cordillera de los Andes, ya no al borde del exuberante Amazonas sino a orillas del apacible Titicaca, ya no en una región tórrida sino en la puna glacial donde ningún impulso sexual puede inflamar las conciencias.

Contrariamente a lo que cabría suponer, el final de *Pantilandia* no significa el de la prostitución. Al contrario, como se desprende de algunos de los diálogos, el lector descubre que las visitadoras regresan a trabajar a los locales de los que decidieron salir para mejorar sus condiciones laborales. De esta manera, la hipocresía y el cinismo de los militares son señalados con el dedo pues

---

77. J. Donoso, *El lugar sin límites*, p. 110.

ellos no buscan terminar con el comercio de la carne sino alejar lo más posible los problemas que se pueden dar al contacto con aquello que consideran nocivo para la imagen de su institución. Incluso algunos militares, sin contar con el capellán del Ejército, son mostrados teniendo relaciones sexuales con las hetairas. El sentido, por lo tanto, no puede ser más explícito: a ellos lo único que les importó fue salvar las apariencias, sin preocuparse un solo momento por aquellas a las que la pobreza y el machismo empujaron a la prostitución. En este contexto, el fantoche que enviaron a la fría cordillera se revela como el único individuo honesto de la institución, sin dobleces ni secretos. El final del texto es una crítica feroz a la institución militar cuyas contradicciones son descubiertas de manera hilarante, pero no por eso menos cruda.

Algo similar podemos decir de Santa María pues al cabo de cien días, las autoridades deciden terminar con el lenocinio. Es el mismo Jorge Malabia, el adolescente que con más entusiasmo recibió al proyecto de Larsen, quien se encarga de subrayar la dimensión política del asunto: “Orden del Gobernador. Empecinado y astuto, el padre Bergner había ganado la corta o larga batalla”.<sup>78</sup> De este modo, los esfuerzos sin tregua del padre Bergner terminan por disuadir a las mismas autoridades políticas que poco más de cuatro meses antes habían aprobado la presencia del burdel. Consciente de esto último, Larsen interpela a los policías que ejecutan la orden de expulsarlos: “Yo solo pregunto, insistió Larsen balanceándose en la silla –si el asunto era legal o no. ¿Teníamos o no teníamos un permiso del Concejo? Les puedo dar el número de la resolución. Y nunca hasta este mismo momento, fue revocada”.<sup>79</sup> Pero es inútil que invoque la legalidad de su empresa o la protección de unas autoridades que, de pronto y sin explicación aparente, le dan la espalda. Cuando se corre el riesgo de perder el favor de los ciudadanos influyentes por culpa de una decisión que a corto término se revela equivocada, el Gobernador no pierde un solo instante para rectificarse. Como descubrimos, lo único que importa es el populismo de las iniciativas y no qué tan valiosas son estas para el bienestar social. Así, Larsen y sus tres cadáveres son condenados, lo mismo que el capitán Pantoja, a dejar la sociedad que los acogió pues esta no puede tolerar más sus abyectas presencias.

Esto no quiere decir, sin embargo, que todo lo vinculado con el prostíbulo haya dejado de existir como se lee al comienzo del capítulo XXXII: “En vísperas del carnaval, Santa María era ya una ciudad, el Berna mostraba

---

78. J. C. Onetti, *Juntacadáveres*, p. 260.

79. *Ibid.*, p. 261.

un techo de guirnaldas mientras un gordo triste tocaba en el acordeón una melodía alemana que coreaban desde algunas mesas”.<sup>80</sup> Poco antes del fin del texto, cuando Santa María decide expulsar a Larsen y sus prostitutas, el narrador anuncia la gran noticia de que el pueblo se ha convertido finalmente en una ciudad. Despertada de su sueño inmemorial, la por fin ciudad de Santa María continúa recibiendo extranjeros y modificando, por lo tanto, su fisionomía tanto a nivel social como a nivel económico y urbano: insertada en un flujo y un circuito más vastos, nunca dejará de crecer ni de transformarse. Si la Estación el Olivo representa la crisis del latifundio y la incapacidad que tienen los actores sociales para saber negociar su entrada en la modernidad, en *Juntacadáveres* pero sobre todo en *La casa verde* el lector encuentra una situación diferente. Poco importa si el final de la novela está dedicado a los preparativos relacionados con la muerte de Anselmo. Con el fallecimiento de aquel Prometeo que una mañana de verano, muchas décadas atrás llevó a Piura el fuego del tiempo, la historia y la modernidad, la ciudad se entristece pero no deja de agitarse. El lector lo descubre gracias al relato que el narrador propone del desplazamiento que la *Selvática* realiza cuando deja el prostíbulo para ir en búsqueda del sacerdote y del médico.

Pasan ahora por el nuevo sector de la avenida: la vieja carretera se encontrará pronto con esta pista asfaltada y los camiones que vienen del sur y siguen viaje hacia Sullana, Talara y Tumbes ya no tendrán que cruzar el centro de la ciudad. Las aceras son anchas y bajas, los postes grises de la luz están recién pintados, ese altísimo esqueleto de cemento armado será, quizás, un rascacielos más grande que el Hotel Cristina.

—El barrio más moderno se codeará con el más viejo y pobre —dice el doctor Zevallos—. Ya no creo que dure mucho la Mangachería.

—Le pasará lo que a la Gallinacera, patrón —dice el chofer—. Le meterán tractores y harán casas como estas, para blancos.

—¿Y adónde diablos se van a ir los mangaches con sus cabras y sus piajenos? —dice el doctor Zevallos—. ¿Y dónde se podrá tomar buena chicha en Piura, entonces?<sup>81</sup>

Palabras como *nuevo* y *recién* alternan en el pasaje de manera significativa. Son términos que describen a las nuevas edificaciones piuranas, dicho de otro modo la metamorfosis urbana. Es una metamorfosis que según la ci-

---

80. *Ibid.*, p. 260.

81. M. Vargas Llosa, *La casa verde*, pp. 407-408.

tación, la última descripción de la ciudad propuesta en el texto, terminará por amalgamar la Mangachería al resto de la ciudad: “—El barrio más moderno se codeará con el más viejo y pobre —dice el doctor Zevallos—. Ya no creo que dure mucho la Mangachería”. Aquel espacio que se caracterizaba por su aire alegre, popular y carnavalesco terminará, como lo fue la Gallinacera, por ser asimilado al resto de la ciudad. El doctor Zevallos y el Padre García, los dos únicos sobrevivientes del pasado mítico, son los dos personajes que se dedican a resaltar la manera cómo el espacio borra los rezagos del pasado. Todo cambia, nada queda igual. Con la muerte de Anselmo se va aquel individuo que le entregó una trascendencia única a la ciudad. De ahora en adelante, Piura seguirá su trayectoria siempre derecho al futuro pero al mismo tiempo indiferente a toda posibilidad de entregarle un sentido a lo que de otro modo no es más que banal modernización. El final del libro, lejos de cerrarse sobre sí mismo, anuncia una evolución en la ciudad que la novela ya no desarrollará, subrayando de ese modo que lo importante no es tanto Piura como el prostíbulo que muere y resucita derrotando a los días, el polvo y el olvido.

\* \* \*

La actividad que abrigan los diferentes prostíbulos resulta sorprendente por inesperada, pero al mismo tiempo sugerente y reveladora. Pese a la ausencia de encuentros sexuales, las diferentes novelas nos muestran a los seres que fueron engendrados al calor de las relaciones ilícitas o transgresoras, personajes de papel transidos de soledad y melancolías. ¿Castigo del destino por culpa de un origen crapuloso? ¿Revancha fatal que se desquita con la descendencia de los proxenetas? No es este el lugar de buscarle respuesta a estas preguntas, que de verdad no la tienen, lo que sí me gustaría es resaltar la relación inversamente proporcional entre la falta de sexo y el exceso de razón: una razón que busca actuar contra la realidad, mediante la negación y la corrección que, en el caso de los proxenetas, toma los perfiles de una búsqueda utopista. Búsqueda condenada al fracaso por irreal pero también por la inquina con la que la sociedad ataca, vitupera y destruye a los lupanares. Cuando los lectores llegan al final de las novelas, descubren que de los lupanares solo quedan escombros sin que esto signifique la destrucción de los cambios provocados por ellos. Así, los espacios que los acogieron se descubren, al cabo de los años, condenados al cadalso o arrojados, con furor y entusiasmo, al futuro.

## LA LITERATURA LATINOAMERICANA: DEL PATÍBULO AL PROSTÍBULO

*La casa verde*, *El lugar sin límites*, *Pantaleón y las visitadoras* y *Juntacadáveres* proponen facetas y ángulos novedosos a esa temática tan latinoamericana que es la de los prostíbulos. Digo latinoamericana porque, lejos de restringirse a un solo país, la obsesión con este espacio trasciende las fronteras nacionales para convertirse en un verdadero elemento de cohesión para la literatura escrita en castellano desde el istmo de Tehuantepec hasta la Tierra del Fuego. Desde el siglo XIX, cuando las diferentes naciones latinoamericanas comenzaban a despertarse a sus sueños (o pesadillas) republicanos, el prostíbulo ha sido un lugar privilegiado en la representación literaria. Pensemos por ejemplo en novelas de corte naturalista como *Santa* (1903) del mexicano Federico Gamboa o en novelas donde se muestra un lupanar de bajos fondos, fracasos y miserias como ocurre en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), del peruano José María Arguedas, o en *Los siete locos* (1929), del argentino Roberto Arlt. Incluso la ciencia ficción, género siempre incipiente en nuestras letras, le entrega, gracias a la escritora argentina Angélica Gorodischer, una nueva faceta al lupanar. La imaginación latinoamericana parece obsesionada con este lugar que aparece y reaparece a lo largo de los años de manera tan flagrante que resulta una evidencia preguntarse por las razones de esta fascinación (y sin embargo...).

Considero que el prostíbulo es el espacio idóneo para representar los desafíos propios a nuestra modernidad latinoamericana tan particular y extraña, modernidad que aspira a un mundo mejor, más justo, equilibrado y humano pero que sucumbe a las corruptelas, los chanchullos y los clientelismos más groseros y viles; modernidad en la que coexisten todos los tiempos, desde el latifundio hasta la el capitalismo, y todos los lugares, el campo atrasado y la ciudad progresista; modernidad, finalmente, en la cual se explicita la paradoja del ser latinoamericano; es decir, encontrarse a medio camino entre lo occidental y lo autóctono sin tener los medios para armonizar uno y otro término. Las novelas de prostíbulos representan una metáfora más que problemática, pero por eso mismo rica y compleja, de esa América Latina aventada sin consenso ni brújula a la historia.

Pero no olvidemos que antes que nada se trata de literatura y como toda ficción las novelas de prostíbulo plantean una manera única de interpelar

la realidad, en la cual lo más importante es ese espacio, marginal y secundario, en principio, pero al cual la imaginación literaria le concede una realidad distinta. Realidad hecha de miseria pero también de ambición, realidad de alturas racionales y de instintos primarios, realidad de silencio y de bullicio, de inocencia y perversión, de muerte y resurrección, de pasado y presente: los prostíbulos adquieren en las ficciones una capacidad fascinante para amalgamar los opuestos que afuera son irreconciliables, entregándoles de ese modo una trascendencia única e increíble. De este modo, no solo reivindican sus especificidades sino que también, y sobre todo, se convierten en una tierra liberada para la imaginación latinoamericana, pero también humana. Y es que en los destinos sin par de estos lugares, pero también de sus prostitutas, proxenetas y clientes, el lector se ve enfrentado a esa verdad humana que solamente la literatura puede entregarle, es decir, la de una existencia precaria que busca, a como dé lugar, los absolutos en una realidad donde estos ya no son posibles, aunque sigan fascinándonos e hipnotizándonos como los cantos de una sirena.

A lo mejor Jorge Volpi tiene razón cuando señala que América Latina no existe más. A lo mejor el sueño de Bolívar no tiene más vigencia que la que le entregan un puñado de tiranuelos; cada uno de los países de esta parte del mundo tiene y merece por lo tanto un destino singular en el panorama actual. Jorge Volpi se equivoca, no obstante, cuando mira con el mismo prisma la novela latinoamericana, condenándola de esa manera a un patíbulo injustificado. Si los seres imaginarios como los tritones, los unicornios y los catoblepas existen justamente porque son imaginarios, lo mismo ocurre con la ficción latinoamericana que ha sabido interrogar, descifrar y, en última instancia, inventar tan bien aquel continente que sin ella perdería, paradójicamente, realidad y consistencia. De lo que se trata es de invertir los términos de la ecuación que Volpi plantea: si la literatura latinoamericana existe entonces América Latina también. La literatura, si bien creación estética y producto ficcional que debe ser leída como tales, es transitiva con la realidad, le entrega un valor y un significado distintos que, al mismo tiempo, la discuten y la cimentan. Los prostíbulos literarios son una imagen de la mismísima América Latina que los escritores, artistas pero al mismo tiempo ciudadanos, plantean para interrogarla, de manera parabólica, pero al mismo tiempo darle mayor existencia.

Hace algunos años, Mario Vargas Llosa publicó el último de los ensayos literarios que le dedica a un escritor latinoamericano. Se trata de un libro que reflexiona acerca de la producción literaria de Juan Carlos Onetti desde las primeras novelas del escritor uruguayo, cuando no era más que un desconoci-



do marginal, hasta los últimos libros que publicó durante su exilio madrileño. Cuando le toca reflexionar con respecto de *Juntacadáveres*, Mario Vargas Llosa desliza una más que significativa afirmación: “[...] si se extirpara de la literatura latinoamericana al burdel esta quedaría desnaturalizada y raquítica”.<sup>82</sup> Me gustaría añadir, a la luz de esta cita que la literatura latinoamericana no ha muerto o ha dejado de existir. Los prostíbulos novelescos demuestran que ella posee rasgos únicos que la singularizan por sobre las literaturas de otras latitudes, en la medida en la cual interroga y reinventa lo latinoamericano gracias a ese lugar de ensueño, fantasía y pesadilla insomne que son los burdeles. ★

Fecha de recepción: 17 mayo 2012

Fecha de aceptación: 4 junio 2012

## Bibliografía

### Principal

- Donoso, José, *El lugar sin límites*, Santiago, Alfaguara, 2003.  
 Onetti, Juan Carlos, *Juntacadáveres*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.  
 Vargas Llosa, Mario, *La casa verde*, Barcelona, Seix-Barral, 1966.  
 — *Pantaleón y las visitadoras*, Madrid, Alfaguara, 1999.

### Secundaria

- Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, París, Gallimard, 1996.  
 Bataille, Georges, *La part maudite*, En *Œuvres complètes VII*, París, Gallimard, 1976.  
 González, Sergio *De sangre y de sol*, México, Sextopiso, 2006.  
 Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 2009.  
 Terrones, Félix, *Les maisons closes dans la littérature latino-américaine: un lieu de métamorphoses*, tesis, Espagnol, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 2011.  
 Trousson, Raymond, *Voyages aux pays de nulle part – Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Editions de l'université de Bruxelles, 1979.  
 Vargas Llosa, Mario, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Madrid, Alfaguara, 2008.  
 Volpi, Jorge, *El insomnio de Bolívar: cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, Barcelona, Debate, 2009.

---

82. Mario Vargas Llosa, *El viaje a la ficción*, Madrid, Alfaguara, 2008, p. 170.

## **Admonición y utopía: acerca de la insularidad poética de Almafuerte**

**CARLOS HERNÁN SOSA**

Universidad Nacional de Salta, Argentina

### **RESUMEN**

La obra del escritor argentino Almafuerte presenta notables contrastes, dentro del contexto de emergencia de la literatura porteña de la década del 1880. Esta peculiaridad, que articula aspectos biográficos y preferencias literarias, puede analizarse tomando en cuenta la fractura que genera en el imaginario social dominante, legitimado por la élite dirigente del 80. Este artículo propone un estudio de estas problemáticas, mediante el recorte de un tópico de la poesía de Almafuerte, la creación discursiva de la chusma, y las consecutivas denuncias y postulaciones superadoras, coronadas por la formulación de una utopía. Tras este recorrido, puede apreciarse en detalle los conflictos sociohistóricos contemporáneos, especialmente las tensiones entre imaginarios sociales, que fueron registrados y resignificados por la escritura de Almafuerte.

**PALABRAS CLAVE:** Almafuerte, poesía argentina, el 80 argentino, imaginarios sociales.

### **SUMMARY**

The works of the Argentinean poet Almafuerte offer noteworthy distinctions in the context of the emergence of the Buenos Aires literature in the 1880s. This distinctiveness, which links biographic features and literary preferences, can be analyzed by taking into account the rupture it brings about in the dominant social imagery of that time. This article proposes a study of those problems by narrowing Almafuerte's poetry to one topic: the discursive creativity of the rabble, and the continuing accusations and overcoming axioms, which reach the conception of a utopia. After this journey, one can appreciate in detail the contemporary socio-historical conflicts, and specially the struggle among the social imagery, which was registered and given a new meaning by Almafuerte's writing.

**KEY WORDS:** Almafuerte, Argentinean poetry, the Argentinean 80s, social imagery.

Para Marita Minellono:  
por sus clases de literatura argentina en la UNLP  
y por acercarme a la obra de Almfuerte.

*Ni Almfuerte debe repartirnos lecciones de vivir ni él sufriría  
que se las diéramos de retórica. Aceptemos su espectáculo humano,  
su idiosincrasia, como un aspecto más de la riqueza infatigable del mundo.  
No sé si le daremos nuestra intimidad, pero sí nuestra admiración.*

Jorge Luis Borges, "Ubicación de Almfuerte".

## INTRODUCCIÓN

LA FIGURA DE Almfuerte, pseudónimo del poeta argentino Pedro B. Palacios, se yergue única dentro del contexto literario porteño decimonónico. Asume en este cierto grado de particularidad, de insularidad que deviene de varios factores: una vida personal pintoresca –hoy en buena medida mitificada– y discordante entre los escritores argentinos contemporáneos; la permanencia en una estética romántica tardía, inmune a la hegemonía que ejerció el modernismo en la literatura hispanoamericana, a partir de las últimas décadas del siglo XIX; y una marcada oposición, existencial y escrituraria, a la ideología dominante del 80 argentino.<sup>1</sup>

Puntualizando sobre el último aspecto, resulta notorio que las convicciones políticas, quizás conviene hablar de ideales políticos de Palacios, con-

- 
1. Cuando nos referimos "al 80", una denominación propuesta por Noé Jitrik, pensamos en el segmento de la historia argentina tradicionalmente adscripto a la década de 1880, entre la federalización de la ciudad de Buenos Aires en 1880, hito en la organización institucional del Estado nacional argentino, y la crisis bursátil y política de 1890, declive coyuntural en el apogeo de las políticas económicas del momento. Para una revisión de estas discutibles nominaciones asignadas al período ("década del 80", "generación del 80", "el 80", "literatura del 80"), el lapso temporal a recortar y la literatura que se produjo en dicho contexto puede consultarse: Pedro Luis Barcia, "El 80 y la forma de periodización", en *Revista de la Universidad*, n.º 27, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1981, pp. 9-34; Noé Jitrik, *El mundo del 80*, Buenos Aires, CEAL, 1982; Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988; Antonio Pagés Larraya, *Nace la novela argentina (1880-1890)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1994; y María Minellono, comp., *Las tensiones de los opuestos. Libros y autores de la literatura argentina del '80*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 2004.

trastaban con la legitimada ideología del 80, cuyo credo de matriz progresista se instauró como motor y, al mismo tiempo, como hermenéutica de la vida política del país y de la élite dirigente, tornándose indiscernibles ambas en varios aspectos. En un momento en que hegemonía política y poder adquisitivo se apuntalan recíprocamente, Almfuerte se aparta de ambas categorías en dos sentidos. En el meramente material, debido a su magra situación económica, producto de sus modestos desempeños como maestro o empleado público; y, en lo personal, a partir de un abierto rechazo a una clase dirigente orgullosamente cegada en su misional tarea de regir los destinos del país, elitista y terrateniente, celosa de su desempeño político y regodeada en una cultura cosmopolita, muy distante de los intereses literarios y las posibilidades materiales del poeta.

En buena parte de la poesía de Almfuerte es posible encontrar abundantes elementos que representan la sociedad argentina de la década de 1880 y de la transición hacia el siglo XX. La trama de lo social no es en ella mero telón de fondo sobre el cual se perfilan temas, personajes y situaciones; se trata de un todo organizado, un verdadero cosmos de significaciones, que desde lo imaginario percibe, piensa y recrea las experiencias sociohistóricas contemporáneas.

Tal como ha sido definido, en las lúcidas teorizaciones realizadas por Bronislaw Baczko:

Los imaginarios sociales son referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda sociedad a través de la cual [...] una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma, marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales.

En síntesis produce “una representación totalizante de la sociedad como un orden según el cual cada elemento tiene su lugar, su identidad y su razón de ser”.<sup>2</sup>

El imaginario social emergente que asumen y promueven los textos de Almfuerte puede leerse, entonces, como resultado de la construcción de una mirada innovadora, alternativa, sobre la sociedad contemporánea. ¿En qué

---

2. Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991, p. 23. De los numerosos enfoques teóricos sobre imaginarios sociales, elegimos el de Baczko, porque su perspectiva de análisis se concentra en la dinámica y los alcances sociopolíticos de los imaginarios sociales; una opción metodológica que resulta más provechosa, para nuestras aproximaciones de estudio a los textos de Almfuerte.

sectores sociales se detiene esta mirada?, ¿cómo se identifican e interrelacionan estos “sectores emergentes” con el resto de los grupos sociales de este momento histórico?, ¿en qué términos se discuten las problemáticas sociales y qué propuestas superadoras se ofrecen?, son solo algunos de los interrogantes, la punta del ovillo de Ariadna, a partir de los cuales se pueden abordar las imágenes dispersas sobre la sociedad en la poesía de Palacios.

Para señalar algunos de los puntos donde es factible detectar el proceso de formación de este imaginario emergente, seguiremos un itinerario a partir de la creación y caracterización literarias de la chusma, como sujeto colectivo a partir del cual se redefinirá una nueva dinámica social, cuyo punto de mayor oposición al imaginario dominante se alcanzará con la postulación de una utopía de contornos socialistas, reconocible como una contralegitimidad<sup>3</sup> que pretende subvertir el conjunto de valores y estipulaciones que el imaginario del poder estatal instaure como único y verdadero.

Como puede advertirse, de las aproximaciones posibles a su poesía, nos interesa, en esta oportunidad, aquella capaz de facilitar una estrategia de lectura orientada hacia el vínculo entre la literatura y la historia. En este sentido, resultan equiparables a nuestros fines los aportes críticos de Beatriz Sarlo sobre este punto; coincidiendo con ella, intentaremos releer esta articulación de esferas en la poesía de Almafuerte, desde el convencimiento de que:

La literatura ofrece mucho más que una directa representación del mundo social. Ofrece modalidades según las cuales una cultura percibe esas relaciones sociales, las posibilidades de afirmarlas aceptándolas o cambiarlas. La literatura puede ofrecer modelos según los cuales una sociedad piensa sus conflictos [...], se coloca frente a su pasado e imagina su futuro.<sup>4</sup>

- 
3. Contralegitimidad concebida fundamentalmente como un posicionamiento, en términos de oposición y pretensión —explícita o no— de derogar el orden establecido: “El poder establecido protege su legitimidad, contra los que lo atacan, aunque más no sea al ponerlo en tela de juicio. Imaginar una contralegitimidad que no sea la que la dominación establecida se atribuye, es un elemento esencial de esta puesta en cuestión”. B. Baczkó, *Los imaginarios sociales...*, p. 29.
  4. Beatriz Sarlo, “Literatura e historia”, en *Boletín de historia social europea*, n.º 3, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1994, p. 34. Consultar, asimismo, María Teresita Minellono, “Literatura e historia”, en *Cuadernos del CISH*, n.º 2/3, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1998, pp. 289-297.

## DESARROLLO

Vida y obra crean interdependencias discursivas mutuas en Palacios, pues, como representante de la segunda generación romántica,<sup>5</sup> la textualización del sujeto enunciator de su poesía entabla correspondencias con la figura del autor.<sup>6</sup> Si bien no se pretende reducir esta espinosa cuestión teórica a una deficiente correlación unívoca entre experiencia y literatura, negándole a esta última la relativa autonomía que como obra literaria posee, a lo largo de la gradual constitución histórica del campo literario argentino, no es menos evidente que muchas de sus poesías insisten en establecer este modo de relación.<sup>7</sup>

El comentario precedente se torna premisa necesaria para tratar la configuración de la chusma ya que, en el recorrido que proponemos, apelaremos a elementos vinculados con las simpatías políticas de Palacios, a los rasgos distintivos del imaginario político dominante del 80, a las experiencias socio-

- 
5. Para una revisión de la cuestión confesional en los escritores románticos, puede consultarse uno de los últimos balances sobre el tema en Jorge Myers, "Los universos culturales del romanticismo. Reflexiones en torno a un objeto oscuro", en Graciela Batticuore y otros, comp., *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, Eudeba, 2005, pp. 15-46.
  6. Si bien no se pretende estructurar el trabajo dentro de las estrictas formulaciones teóricas de la sociología literaria, apelando a ella puede incorporarse información que dé cuenta sobre la situación del autor: "El modo en que este se ha percibido y se percibe, así como el modo en que ha percibido y percibe el carácter de su actividad no representan un sistema de ilusiones [...] Si bien no es en ese conjunto de creencias que integran 'la conciencia de sí' del escritor donde hay que buscar la verdad de la práctica literaria, esa 'conciencia de sí' forma parte de la verdad de dicha práctica y la convención sociológica debe dar cuenta de ese doble juego". Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura / Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, p. 64. Por otra parte, algunos críticos de Almafuerte han percibido ya la necesidad de aproximarse a su obra sin olvidar la figura de Palacios. Sirvan de ejemplo las apreciaciones de Romualdo Brughetti, "Significación poética de Almafuerte", en Almafuerte, *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1997, pp. 377-406. (A partir de ahora indicaremos PC y el correspondiente número de página); y las de Horacio Ponce de León, citado en María Minellono, "Estudio preliminar", en Almafuerte, *Obras inéditas*, Buenos Aires, Losada, 1997, pp. 68-9. (A partir de ahora indicaremos OI y el correspondiente número de página).
  7. En muchos poemas con connotaciones políticas, son los mismos textos, dependiendo de intereses que sobrepasan o subordinan lo literario, los que obligan a establecer nexos con situaciones extratextuales –como el credo político del autor, una pretendida incidencia social, etc.–, a las que responden los poemas a través de la propaganda o la censura. Una situación que problematiza la autonomía literaria de muchas de dichas poesías, tan imbuidas en la contingencia sociohistórica contemporánea.

históricas contemporáneas, etc. Aunque con ciertos recaudos, de algún modo pareciera que con estos reparos no desatendieramos las concepciones del propio Almafuerte sobre el asunto:

No hay obra humana –por más abstracta, por más excelsa, o por más relativa y por más contingente que ella sea–, que no se tiña de las tonalidades del sitio y la hora en que ella fue realizada: no hay hecho que no denuncie al hombre que lo produjo, ni hombre que no revele de alguna manera los lodos que pisa.<sup>8</sup>

De este modo, las denuncias del poeta pueden relacionarse con una serie de manifestaciones ideológicas sumamente variadas, como el surgimiento partidario de la Unión Cívica Radical y el Socialismo, las organizaciones del sindicalismo obrero o las mismas agrupaciones anarquistas, que a partir de las dos últimas décadas del siglo XIX en Argentina, aunque heterogéneos y relativamente independientes, se acercaban entre sí como fenómenos ideológicos emergentes de oposición.

Los mismos propiciaron las primeras huelgas masivas en Buenos Aires (multiplicadas desde 1878), varios levantamientos armados (como los de los radicales en 1890, 1893 y 1905) y dieron lugar a atentados por motivos políticos (el asesinato de Ramón Falcón en 1909, por parte de los anarquistas), etc. Si bien respondían a intereses políticos particulares, los aproximaba la crítica hacia la situación desprotegida de los sectores populares –particularmente el obrero– y la intolerancia a una clase política dirigente que, anquilosada en el poder, solo pugnaba por los intereses endogámicos del grupo de pertenencia. Con este clima de tensión social particular se articulan los enfrentamientos discursivos de Almafuerte, quien desde su rol de escritor propicia una intervención performativa de la palabra poética en las circunstancias contemporáneas.

---

8. Discurso previo de Almafuerte a la lectura de “La sombra de la patria”, recogido en Almafuerte, *PC*, p. 61. Esta concepción literaria de Palacios constituye una de las causas principales de su rechazo al modernismo; el poeta siempre trató de diferenciarse “del vuelo grotesco de murciélago dorado”. Romualdo Brughetti, *Vida de Almafuerte. El combatiente perpetuo*, Buenos Aires, Peuser, 1954, p. 121. Defensor de un arte que tuviera vínculos con la realidad, y lejos del torremarfilismo dariano, denostó cuanto pudo la estética modernista, por considerarla cultivadora de un arte “que se goza en sí mismo como un depravado”. R. Brughetti, *Vida de Almafuerte. El combatiente perpetuo*, p. 150. Contrariamente, Rubén Darío tuvo una actitud valorativa de Palacios, lo honró como uno de los excéntricos escritores latinoamericanos que incluyó en su libro *Los raros* (1896).

\*\*\*

El término “chusma” en todas sus acepciones, ya sea refiriéndose al séquito de una persona de rango, ya aludiendo a un sector social popular, contiene como semá constitutivo la noción de periferia, de margen. Periférica resulta entonces la masa heteroclita de sujetos que Almafuerde, además de chusma, identifica indistintamente como “chusmaje”, “muchedumbre”, “plebe”, etc. Estos representantes sociales se introducen en su poesía de dos maneras:

- a) Implícitamente, en las obras que la tienen como aparente destinatario, por ejemplo en las “Milongas clásicas”, donde la forma poética de corte popular, la simplicidad léxica, el tono sentencioso y didáctico, sugieren o recortan un público popular, a quien el texto no exige mayores saberes previos, sino que por el contrario pretende ilustrarlo.
- b) Explícitamente, aparece mencionada en las dedicatorias<sup>9</sup> o en la propia poesía. Así, por ejemplo, la chusma fundamentalmente obrera de las “Milongas higiénicas”:

¡Vamos a ver, mis hermanos/ Changadores, carniceros/ Cuartiadores y cocheros/ Y todos los artesanos!

¡Vamos a ver, mis hermanas/ Planchadoras, lavanderas/ Mucamas y cocineras/ Niñas, mujeres y ancianas!

Todo pobre, todo ser/ Que vive de su jornal (OI, p. 354)

Los límites laxos con que Almafuerde utiliza el término permiten la inclusión de una gama variada de sujetos emergentes de la modernidad finisecular que, además del obrero, admite a los pobres, los presos, los perseguidos por la justicia, los menesterosos, los enfermos, los doloridos morales, los parias, etc. Si tuviéramos que encontrar un nexo relacional lo hallaríamos en la situación de víctima, que cada uno padece a su manera pero desde un lugar marginal común, como resultado de la injusticia “que da la sociedad a sus vencidos” (OI, p. 226). Planteando directamente el problema, se acercan muchas reflexiones de este tipo: “Ceñuda vida de la vida inicua/ Porque lo inicuo se absorbió los hijos:/ Taller y Mina y Cuartel y Cárcel”. (OI, p. 429)

---

9. Pensamos en las dedicatorias del tipo: “A los trabajadores”, “A los que trabajan”, etc.; e incluso, en algunos títulos de los poemas, que ya preanuncian un destinatario: “Plebeyas”, “Vencidos”, “Mi chusma”, “Mis hormigas de Dios”, etc.



No es precisamente el reconocimiento de la existencia de la chusma el rasgo que particulariza el nuevo imaginario en gestación en la poesía de Almafuerte. Otros textos representativos del 80 argentino focalizan también en los suburbios, el conventillo y los bajos fondos (prostíbulos, pulperías, etc.). El rasgo distintivo de la poesía de Palacios aparece en su carácter de denuncia, a partir de la construcción de una mirada sobre lo social que va a contrapelo de la de autores contemporáneos tradicionales como Eugenio Cambaceres o Miguel Cané, cuyas obras mediante la censura, la desestimación o la “utilización” de la chusma, apoyan una legitimación del imaginario dominante.

Los jóvenes protagonistas de *Juvenilia* (1884), de Miguel Cané, escapan por las noches a los suburbios, donde “ha de haber alguna chinita sirviente”.<sup>10</sup> La imagen vale como metáfora prototípica de las relaciones sociales vigentes, que se textualizan en la literatura canónica del 80, en la medida en que los elementos involucrados: el Colegio Nacional de Buenos Aires y sus estudiantes –hijos de la aristocracia local–, el suburbio y la chinita, son significados y puestos en funcionamiento desde la óptica dominante, desde un indiscutible etnocentrismo de clase. Los poemas de Almafuerte, en forma inversa, intentan reponer una visión y una voz mimética del propio sector periférico, implementando la denuncia del abuso y no la legitimidad o la franquicia del poder de un sector social sobre otro, como en el caso representativo de Cané.

La injusticia, pivote central de todos los anatemas y sulfuraciones de Palacios, es entonces la primera causa de la situación “remanente” de la chusma, gráficamente descrita por las apelaciones “residuales” del poeta: “barro”, “fango”, “mugre” y “basura” se reiteran en los textos hasta el cansancio. El “lodazal” en el que la poesía sitúa a la chusma –y sitúa al propio enunciador– es generalmente el resultado de una combinación de iniquidades.

Los promotores del sufrimiento podrían dividirse entre aquellos que dependen de un orden superior, adscrito a la predestinación religiosa –inevitablemente sobrellevada–, y aquel sector más secular y terreno, con victimarios identificables y factibles posibilidades de cambio.

Dentro de las desdichas inevitables, Almafuerte redonda en torno a dos de raigambre religiosa: la existencia del mal como responsable de las desdichas de la humanidad, muchas veces magnificado en los arrebatos coléricos del poeta: “Cual si fuese la torpe levadura/ que lleva la creación en las entrañas”. (*PC*, p. 67), y el dolor, también ineludible, que acomete al hombre pero que,

---

10. Miguel Cané, *Juvenilia*, Buenos Aires, CEAL, 1992, p. 22.

al menos, desde la convicción cristiana –católica– de Almafuerte, conlleva en sí el grado de expiación que lo recompensará tras la muerte: “¡Dolor, santo Dolor [ ... ] / ..... [ ... ] llama expiatoria / que convierte las pústulas en gloria”. (PC, p. 330)

Y, frente a la fatalidad irremediable, en consonancia con el credo religioso, a menudo el poeta decide acompañar en el sufrimiento: “Yo sufro por el dolor / de la Chusma miserable”. (PC, p. 77)

Sin embargo, esta actitud no acaba, como veremos, en el juicio sutilmente adverso de Borges, quien le ha reprochado que: “Quería literalmente con-padecer: sufrir con los otros”.<sup>11</sup> Estimación conveniente para Borges, quien relejó los arrebatos coléricos de Palacios como “compadradas”, reacciones más ajustadas al ambiente orillero que lo convierte en un precursor de la poesía de Evaristo Carriego. En realidad, Almafuerte superará lo que en Carriego, y en palabras del mismo Borges, no pasa de ser “un deliberado chantaje sentimental reducible a esta fórmula: Yo le presento un padecer, si usted no se conmueve, es un desalmado”.<sup>12</sup> Una jugada sentimentalista que parece extraña a Palacios, arisco a las sensiblerías, mucho menos mentor de ellas; propulsor sí, como contrapartida, del orgullo del paria como batallador del dolor: “Recibid el dolor y sufridlo / con no sé qué mental arrogancia” (PC, p. 195). Una arrogancia que, antes que el gesto exhibicionista e intimidatorio del compadre, puede comprenderse como un requisito para afianzar la fortaleza existencial del hombre, diferenciándose así del lamento arrabalero de Carriego:

¡Yergue altiva esa frente humillada,

.....

¡Qué! ¿No ves tu organismo de hierro/ convertirse en odiosa piltrafa?/¿No sabes, doblegado del Orbe, /que quien hoy se encorva mañana se arrastra? (PC, p. 366)

La concienzuda crítica del poeta, hacia la causa terrena del sufrimiento de la chusma, es la que atenta directamente contra la ideología dominante que apunta el imaginario social legitimado por la clase dirigente. Almafuerte, a través de sus denuncias, le da al sector marginal del que es portavoz espontáneo, la posibilidad de articular una ideología propia configurando así una

---

11. Jorge Luis Borges, “Ubicación de Almafuerte”, en *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p. 36.

12. Jorge Luis Borges, *Obras completas*, t. I, Buenos Aires, Emecé, 1994, p. 135.

estrategia capital, ya que, citando a Baczko: “La clase dominada sooo puede oponerse a la clase dominante produciendo su propia ideología, elemento indispensable para la toma de conciencia”.<sup>13</sup>

Dichos ataques subversivos del imaginario impuesto cuestionan una interpretación de la Historia cifrada en la división de clases:

¡Ah! Mundo de falsa fe./ ¿Por qué con rangos, blasones / haces tantas divisiones,/ dineros, razas, por qué? (*OI*, pp. 234-235)

Pues la segmentación social está respaldada, a su vez, en la explotación de los sectores populares, tal como se señala en los primeros versos de “La inmortal”:

Soportando por siglos de siglos, / minuto a minuto, la cúpula humana;/ así está la misérrima plebe,/ la inmortal invencible alimaña/ que los tercios le-breles vigilan/ y acosan y aturden y aprietan y aplastan. (*PC*, p. 186)

“Antífona roja”, por su parte, particulariza muchas denuncias en este sentido, desde la explotación en la fábrica:

Les hablo de los brazos tronchados/ en el raudo voltear de las máquinas: / de la triste vejez mendicante /después de una vida de yunque y de fragua ... (*PC*, p. 365)

.....  
¿No has pensado jamás un instante / en la ley natural de tu raza, /  
.....  
que no debe imponer a tus hijas / el servir de estropajo en las fábricas. (*PC*, p. 367)

y la enfermedad:

¡Qué! ¿No ves la mujer de tu gleba, /que quizás es el amor de tu entraña / arrojando el pulmón a jirones / como una blasfemia sangrienta que estalla? (*PC*, p. 367)

hasta la inutilidad de las leyes:

---

13. B. Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, p. 20.

Les hablo del infame despojo /do, al amparo de leyes humanas, / libertad, voluntad y conciencia/se anula y deforma, se estruja y se arranca... (PC, p. 366)

La ley se impone aquí como una muestra más de la hegemonía de los sectores sociales acomodados, y por lo tanto solo responde a los intereses de este. Coincidente es el planteo de Baczko, quien define a la ley como una representación más de la ideología dominante, en el sentido de que es impuesta institucionalmente por esta.<sup>14</sup> La chusma, sin embargo, desde el optimismo del poeta, se mostraría perspicaz para reconocer los alcances direccionados y las parcialidades de las leyes del hombre:

Y pues tiene noción de lo justo / de no sé qué suprema balanza,  
.....

Ella ve que tu ley no sostiene / ni el derecho ni el bien te consagra. (PC, p. 188)

Al descreer de la ley moldeada sobre los intereses de un sector (“¿Qué sable justiciero es esa daga / que soo hiere frentes sin diadema?” PC, p. 119), resulta posible clamar por los representantes de la chusma que sufren verticalmente su aplicación, como es el caso emblemático de los presidiarios en “Gimió cien veces” y en “El presidio”.<sup>15</sup>

En consonancia, y haciendo uso del orgullo del paria, el mero “manoseo” supeditado a las divisiones sociales no queda olvidado y está presente en las arengas: “una vida vulgar es un cofre/ de inseguras, de fáciles tapas, /donde mete cualquiera sus manos/ y pobre tesoro completo lo saca”. (PC, p. 174)

\*\*\*

La poesía de Palacios repone, o continúa, el tratamiento de un conjunto de ideales políticos, deudores del socialismo utópico, de larga tradición dentro de la intelectualidad argentina decimonónica. Dicha herencia o posta letrada lo relaciona con el magisterio de un panteón intelectual, una suerte de genealogía de moralistas, que el propio Almafuerte se encarga de fundar para sí.

---

14. *Ibid.*

15. Es más, testimonian los datos biográficos del autor que su propia casa albergó más de una vez a perseguidos por “esta ley”. Cfr. R. Brughetti, *Vida de Almafuerte. El combatiente perpetuo*.

En su único texto explícitamente autobiográfico, *La hora trágica*, a partir de estratégicos recuerdos: la figura de su abuelo, quien de niño participó de la defensa durante las invasiones inglesas –en la Buenos Aires de 1806 y 1807– y además fue soldado de José de San Martín –durante las guerras de la Independencia–; y la de una tía –figura materna que ensalza o es reticente con algunos patriotas argentinos–,<sup>16</sup> Almafuerie recorta un grupo de sujetos y acontecimientos para condensar una interpretación de la historia nacional argentina: “Mi madre me enseñó la historia en tres retratos: en el de Liniers, la Reconquista; en el de San Martín, la Independencia; en el de Mitre, la Consolidación Nacional”.<sup>17</sup>

Un cotejo entre *La hora trágica* y alguna biografía de Palacios contrastaría la existencia, en la primera, de un bienestar sin mellas –con una contención afectiva familiar, un buen pasar económico, etc.–, que aparecerá más que disminuido en la segunda. Recordar aquel período, no otro, y recomponerlo discursivamente como “la infancia feliz”; acomodar alguna figura familiar –aunque sea en último orden–, en acontecimientos indiscutiblemente fundadores del país; crear un panteón nacional, selectivo y de corte liberal, responde a una estrategia escrituraria de equiparación y factible competencia, en algún sentido, con los hombres pertenecientes a la élite dirigente de su tiempo, autonominados herederos absolutos de la gloria del pasado nacional.

En este aspecto, Almafuerie se acerca al imaginario dominante, al compartir con este un rasgo característico, denominado por Noé Jitrik la “autovaloración” del hombre del 80;<sup>18</sup> autovaloración sustentada en la visión de

---

16. Con respecto al carácter deliberadamente estratégico de los textos autobiográficos apuntalados siempre por determinados intereses–, y a los elementos distorsionadores–acomodadores del hecho histórico, resulta ilustrador el juicio de Prieto: “Si el valor testimonial de la literatura autobiográfica pretende apoyarse solo en la verdad de los datos y de los hechos consignados, debemos reconocer que tal valor es relativo y susceptible de frecuentes ajustes. Los intrincados mecanismos del olvido, la perspectiva del tiempo, la trama de intereses personales o de grupo, son eficaces auxiliares en la tarea de trastocar fechas, deformar anécdotas, invertir o suprimir el orden real de los sucesos”. Adolfo Prieto, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1982, p. 14.

17. Almafuerie, *Obras completas*, Buenos Aires, Claridad, 1983, 5a. ed., p. 138. (A partir de ahora indicaremos OC y el correspondiente número de página). Además de *La hora trágica*, el discurso “A Mitre” ofrece también una detallada visión de las glorias nacionales estimadas por el poeta.

18. Como paradigmas de los textos memorialistas del 80, pueden citarse: *Mis memorias. (Infancia-Adolescencia)* (1904) de Lucio V. Mansilla, *Las beldades de mi tiempo* (1891) de Santiago Calzadilla y *Memorias de un viejo. Escenas de costumbres de la República Argentina* (1889) de Vicente G. Quesada; y como representativos de la narrativa del

un presente, que “no estaba desligado de un pasado prócer, repleto de actos gloriosos, desde las guerras de Independencia hasta la proscripción”, y que culmina en la creación de: “Una gran e informada autovaloración, un orgullo que se mezcla con el sentimiento de la eficacia presente y que, aparte de eso, tiene el alcance carismático propio de una clase social que ha encontrado la oportunidad para actuar después de haberse ganado el derecho a hacerlo”.<sup>19</sup>

Es evidente así el punto de intersección con el imaginario dominante: el anhelo de Palacios por compaginar un origen familiar próximo a los prohombres y acontecimientos que cimentaron la historia nacional y adscribirse, de ser posible, algo de mérito personal a partir del recuerdo. Sin embargo, excepto esta coincidencia discursiva, los puntos que alejaban a Almafuerte de la élite dirigente eran mucho más concretos e insoslayables. En principio, el autor no contaba en su familia con próceres significativos de talla nacional que legitimaran sus aspiraciones, su abuelo solo cobra escasa relevancia “contagiado” por el aura redentora de una figura irrefutable como San Martín. Por otra parte, el poeta carecía del pasaporte primordial y dignificador para incorporarse oficialmente a la élite, en términos materiales y políticos, es decir, recursos económicos sustanciosos. En tercer lugar, y reanudando el problema de la configuración discursiva de la chusma que nos interesa, las ideas deudoras del socialismo utópico, que Palacios recupera en buena medida de ciertas figuras de su panteón nacional, marcan el punto de mayor distanciamiento del imaginario dominante del 80, pues terminan socavando llanamente los intereses de la élite.

\* \* \*

Esta recuperación de Almafuerte conjuga varias concepciones del socialismo utópico, una matriz ideológica que había sido difundida a comienzos de siglo en el Río de La Plata y, si bien resulta inexcusable para comprender los textos programáticos de la generación del 37,<sup>20</sup> estaba prácticamente descen-

---

80, donde lo autobiográfico aparece de manera menos avasallante: *Juvenilia* (1884) de Miguel Cané, *La gran aldea* (1884) de Lucio V. López y *La tierra natal* (1889) de Juana Manuela Gorriti.

19. N. Jitrik, *El mundo del 80*, p. 66.

20. Dos excelentes introducciones al pensamiento de la generación del 37 en Fabio Waserman, “La generación de 1837 y el proceso de construcción de la identidad nacional argentina”, en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ra-*

trada a fines del siglo XIX. Aun así, su obra literaria tiene deudas con algunos aspectos multirrelacionados: la simpatía por el régimen democrático y la necesidad de un Estado paternalista (sobre todo con los sectores populares); la fraternidad social (consustanciada en el escritor con la preceptiva cristiana del amor al prójimo); el igualitarismo social (que en el poeta no se limita a una división equitativa de los bienes producidos, sino que también incluye una repartición de las posibilidades de superación del hombre, en la dignificación a través del trabajo, en la prosperidad moral, etc.); la idea de progreso mancomunado (igualitario tanto en su producción como en el goce de los beneficios obtenidos), etc.

Entre estas nociones, la de progreso ocupa un lugar destacado dentro de las preocupaciones sobre la chusma. La concepción del progreso, que sostienen los textos de Almafuerte, puede rastrearse ya en el pensamiento de los integrantes de la primera generación romántica argentina, “progresistas en política como en todo”, siempre “en busca de una luz de criterio socialista”.<sup>21</sup> Es así como el progreso, en la palabra homónima del *Dogma socialista* (1837) de Esteban Echeverría, uno de los textos programáticos más importantes de la generación, aparece significativamente interrelacionado al hombre y a su vida social: “Todos los conatos del hombre y de la sociedad se encaminan a proclamarse el bienestar que apetecen. El bienestar de un pueblo está en relación, y nace de su progreso”, alecciona Echeverría.<sup>22</sup>

Esta visión del avance social, como característica intrínseca del hombre que espontáneamente aspira a su superación, a un mayor bienestar personal y comunitario, resulta anacrónica dentro del imaginario legitimado del 80, y se opone a la visión propia del progreso que este imponía.

La filosofía estatal del momento, desde su relectura del positivismo social, exaltó la razón, enarboló la bandera de la ciencia, y sumió a la élite dirigente en un proyecto donde debía cumplir adecuadamente su papel: promover el progreso indefinido. Si bien se discute actualmente la categoría filosófica del positivismo como propia de los hombres del 80, dado que no se expresó, para ser exactos, con un respeto absoluto de los patrones modélicos (Auguste

---

*vignani*”, tercera serie, n.º 15, 1.º semestre de 1997, pp. 7-34; y William H. Katra, *La generación del 1837. Los hombres que hicieron el país*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

21. Esteban Echeverría, *Dogma socialista*, edición crítica y aumentada, prólogo de Alberto Palcos, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1940, pp. 145-146. Biblioteca de autores nacionales y extranjeros referentes a la República Argentina, vol. II.

22. E. Echeverría, *Dogma socialista*, p. 159.

Comte, Herbert Spencer) y se ha comenzado a hablar de la “cultura científica” del 80, lo cierto es que aún con los distanciamientos respecto de los modelos europeos, esta “cultura científica”, tal como la caracteriza Oscar Terán, fue capital como articulador ideológico de las prácticas políticas y administrativas encaradas por la dirigencia política argentina, y es una designación que sirve al propósito de: “Indicar el conjunto de intervenciones teóricas que reconocen el prestigio de la ciencia como dadora de legitimidad”.<sup>23</sup>

Para la clase política del 80, el progreso estaba orientado hacia el desarrollo y el bienestar de grupos pequeños de la sociedad (ante todo los que tenían voto), fundamentalmente los ciudadanos, y no los habitantes o miembros del pueblo que solo gozaban de derechos civiles y estaban excluidos de toda participación política. Por esto, según Natalio Botana, en este período la “república abierta” es una contradicción como fórmula:

Los miembros que la integran –nuevos inmigrantes y viejos criollos– no intervienen en la designación de los gobernantes, no son electores ni representantes y permanecen marginados en una suerte de trasfondo en cuyo centro se recorta un núcleo político capacitado, para ser gobierno y ejercer control.<sup>24</sup>

Frente a las regulaciones estatales de esta “cultura científica”, las subversiones de Almfuerte propician el rechazo de esta concepción de progreso, en la medida en que el progreso indefinido, en palabras de Noé Jitrik: “En realidad, sirve para justificar, sub specia philosophica, la ferocidad de la burguesía y su sentimiento de que está cumpliendo una gran misión que se confunde de este modo con una manera de ser de la sociedad”.<sup>25</sup> Es decir que, a partir de esta confusión entre intereses de Estado con intereses de clase, se sistematiza una concepción de progreso, pensada y programada para beneficiar específicamente al sector social que la impone y que, naturalmente, excluye a los sectores populares. A este “progreso monopolizado” apuntan las denuncias de Almfuerte, quien abogando por otro ideal político como el igualitarismo, censura la estructuración de un régimen que, alimentado “de la carne de chus-

---

23. Óscar Terán, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 9.

24. Natalio Botana, *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, pp. 53-54.

25. N. Jitrik, *El mundo del 80*, p. 56.



ma” (PC, p. 183), brega por el avance privativo de una clase y no por el de la sociedad toda.

Respaldando este criterio es que la poesía de Almafuerte destaca con frecuencia la labor de los obreros, quienes a través “de su heroica labor cotidiana” (PC, p. 183), se convierten en los verdaderos generadores –“sementales” los llama en el poema “Meditación”– del progreso comunitario. A cambio de este sacrificio impagable, de “El hedor de tu sangre plebeya/ que impuso el cimiento de todas las patrias” (PC, p. 345), cotidianamente solo recibe el irónico espectáculo de ver: “Que las flores no son del que riega / sino del dichoso señor de las plantas”. (PC, p. 188)

\*\*\*

Una referencia sucinta merecen aquí dos cuestiones, vinculadas con lo anterior, que el escritor no hereda exclusivamente de la tradición del socialismo utópico, sino también de otros intelectuales liberales de su panteón personal: la población de la nación y, hermanado con esta, el papel asignado a la inmigración.

Es relevante en torno a ambas cuestiones, la figura de Domingo F. Sarmiento, paradigma ético, ideológico-político y literario de Almafuerte,<sup>26</sup> quien ya las había desarrollado extensamente en su obra. Ambos asuntos habían constituido el eje interpretativo para comprender las problemáticas de la organización nacional argentina, y abordar sus posibles soluciones, en el *Facundo* (1845), magistralmente sintetizadas las primeras en la contundente afirmación: “El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto”.<sup>27</sup> Epí-

---

26. Sirva como ejemplo de la encomiable visión que Palacios tenía del sanjuanino, su soneto “Sarmiento”, y el iterativo recuerdo de su encuentro con él en 1884, en el pueblo de Chacabuco, que lo acompañará toda su vida. R. Brughetti, *Vida de Almafuerte. El combatiente perpetuo*, p. 67. Esta simpatía de Palacios podría explicarse por algunos puntos biográficos en común, que articulan procesos de identificación en el poeta. Con formaciones culturales autodidactas, Sarmiento y Palacios respondieron a la fórmula del “hombre que se hace a sí mismo” (*self made man*), donde la formación estuvo siempre relegada a las necesidades de cumplir con otras actividades urgentes que garantizaran sobre todo la subsistencia. Otro intelectual cuyo pensamiento puede reconocerse en el ideario de Palacios es Juan Bautista Alberdi.

27. Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, Buenos Aires, CEAL, 1992, p. 22.

gono de estas convicciones, Almafuerte exhorta a su chusma al poblamiento por las inmensidades de la nación.<sup>28</sup> Así, en las “Milongas clásicas”:

Y ya nunca te amontones / en postemas de ciudades,  
.....  
y recubras la extensión / de tu tierra exuberante,  
.....  
la desgarres y la inundes/ de trigales y de aldeas. (PC, p. 157)

Actitud similar adoptó frente a la necesidad de la inmigración. Es necesario subrayar las excelentes relaciones que ligaron a Palacios, por ejemplo, con la colectividad italiana en Buenos Aires, a cuyos integrantes elogia en “Confraternidad italo-argentina”, como participantes necesarios del progreso nacional: “Hijos valientes de la bellísima Italia; hermanos queridos de mi corazón; enamorados heroicos de mi patria [...] cultivadores de sus campos; civilizadores de sus desiertos [...] para enriquecerla, para poblarla” (OC, p. 346)

Los textos de Almafuerte siguen sumando diferencias con los de Miguel Cané, Eduardo Wilde o Eugenio Cambaceres, en este caso respecto de la xenofobia típica del 80. Frente al rechazo de los inmigrantes vascos, italianos o franceses, en obras como *Música sentimental* (1884) o *En la sangre* (1887) de Eugenio Cambaceres, opuesta al antisemitismo de *La Bolsa* (1891) de Julián Martel, su poesía no expone ni percibe al extranjero como un competidor social, un nuevo usurpador de la riqueza nacional que mancilla la tradición vernácula; en síntesis, como a un enemigo público cuyo avance hay que amojonar prontamente. Una percepción que sí pudo materializarse, en otra esfera, mediante la sanción de dos leyes represivas como la de Residencia de 1902, y la de Defensa Social de 1910,<sup>29</sup> que pretendían devolver a la clase dirigente porteña el control frente a los disturbios sociales que ocasionaban las organizaciones

---

28. Es bueno subrayar que el propio Almafuerte llevó a la práctica sus convicciones, desempeñándose muchos años como maestro en zonas recientemente pobladas de la provincia de Buenos Aires. En este sentido, resultan sintomáticas las diferencias entre este viaje de Palacios, hacia el interior del país, y el “viaje ceremonial” o el “viaje estético”, hacia Europa, típicos legitimadores sociales del hombre del 80. Cfr. David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, vol. I, Buenos Aires, CEAL, 1994, pp. 49-59.

29. Con respecto a la rigidez de la ley de Defensa Social, resulta ilustrador el comentario de Álvaro Yunque: “Tan brutal era esta ley, que castigaba con pena de muerte hasta a las mujeres aunque estuvieran embarazadas. Solo los menores de diez y ocho años se libraban de tan salvaje castigo”, citado en Gladys S. Onega, *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*, Buenos Aires, CEAL, 1982, p. 15.

sindicales de origen inmigratorio, mediante la posibilidad de expulsión de los inmigrantes revoltosos implicados en esas actividades sindicales y políticas. Por el contrario, la posición de Palacios puede incluirse dentro del reducido grupo de escritores en el que participó:

de los valores y actitudes de la clase media criollo inmigratoria que se había formado por un rápido proceso asimilatorio no obstaculizado por una tradición cultural o por la defensa de intereses económicos. En esta escala valorativa tenía alta jerarquía el trabajo, ciertas formas de emulación, el orden, la seguridad, la búsqueda no agresiva de prestigio dentro del reconocimiento de sus límites, la admiración por el hijo del propio esfuerzo.<sup>30</sup>

Al ocupar una posición social marginal como la chusma, los inmigrantes resultaban más cercanos por padecer un rechazo, muchas veces más inflexible que el que soportaban los sectores populares, atizado desde la condena de los sectores nacionalistas más recalcitrantes. Por ello, no resulta extraña la simpatía que les expresa el escritor.

\*\*\*

Conociendo con más detalle “las esperanzas colectivas” que se articulan en el discurso contralegitimador de la poesía de Palacios, frente al imaginario dominante del 80, pueden analizarse ahora sus estructuraciones de la utopía como motor de cambio social.

Polisémicas como concepto, Baczko caracteriza a las utopías, en una de sus acepciones más abarcativas, como fundamentales para las pugnas entre imaginarios sociales divergentes, al ser receptoras de “toda una dinámica social y cultural”, pues “ofrecen estructuras de bienvenida a las esperanzas colectivas en la búsqueda de una idea moral y social, y por consiguiente intervienen como un agente activo que contribuye a la cristalización de los sueños difusos”.<sup>31</sup>

---

30. G. S. Onega, *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*, p. 110. Aunque es una estimación pensada para la producción de autores que no manifestaron un abierto rechazo a los inmigrantes, como Fray Mocho, Roberto J. Payró, Federico de Grandmontagne y Carlos María Ocantos, la apreciación se adapta en gran medida a la situación de Almafuerte.

31. B. Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, p. 70.

Para empezar, conviene demarcar una diferenciación, entre una perspectiva menos consolidada de la utopía en las poesías éditas de Almafuerde, y el añadido relevante y complementario que aportan sus *Obras inéditas*, publicadas recién a fines del siglo XX, en las cuales a partir de una perceptible vinculación con los ideales socialistas, se logra materializar una concepción de la utopía.<sup>32</sup>

Su poesía édita presenta lineamientos esperanzadores para allanar las circunstancias desfavorables de la chusma, pero estos, aunque relevantes, no determinan ni a los protagonistas ni el derrotero para alcanzar lo deseado, por lo que la utopía no aparece aún configurada en su totalidad. Predomina, sin embargo, un alto grado de ambición y confianza en el mejoramiento de la situación; e incluso, en un acto fundamental, Almafuerde incita a soñar con una superación, con lo que tímidamente establece rudimentarias aspiraciones:

Liénete de ambición. Ten el empeño, / ten la más loca, la más alta mira.

.....

La Verdad es un molde, es un diseño / que rellena mejor, quien más delira...  
(PC, p. 329)

¡Realidad: lo que no va / más allá de lo que ves! / ¡Ilusión: lo que no es: / es decir, lo que será! (PC, p. 159)

En esta línea, intentando crear autoconfianza en el mejoramiento de las condiciones de vida, también se inscriben, por ejemplo, el grupo de los “Siete sonetos medicinales”, verdaderos fármacos líricos reconstituyentes de la tenacidad y la persistencia, elementos vitales para sustentar la lucha por la utopía. Así, puede leerse en el primero, “Avanti!”:

Si te postran diez veces, te levantas/ otras diez, otras cien, otras quinientas:/ no han de ser tus caídas tan violentas/ ni tampoco, por ley, han de ser tantas.

Con el hambre genial con que las plantas/ asimilan el humus avarientas./ deglutiendo el rencor de las afrentas/ se formaron los santos y las santas.

Obcecación asnal, para ser fuerte,/ nada más necesita la criatura,/ y en cualquier infeliz se me figura/ que se mellan los garfios de la suerte.../

---

32. En este sentido, Baczo establece que: “Utopía es sinónimo de lo imposible, de quimera, en particular en el ámbito político y social, y solo los soñadores en la política fabrican utopías”. B. Baczo, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, p. 71.

¡Todos los incurables tienen cura/ cinco minutos antes de su muerte! (*PC*, pp. 251-252)<sup>33</sup>

Autoconfianza y tenacidad, legados básicos de las poesías éditas, se vinculan en el autor con su fe religiosa. Incondicional con Dios, a quien ataca constantemente acusándolo por su inercia, inclusive como aparente promotor de ciertas injusticias, el enunciador vuelve a Él tras sus rebeldías momentáneas para acercarlo a su chusma, estimándolo siempre como un elemento determinante de cualquier cambio: “Pero acuérdate de Dios/ que revuelve en sus marmitas/ las estrellas infinitas/ y el destino de los dos. (*PC*, p. 150)

Las obras, hasta hace poco inéditas, ya cristalizan una utopía. En primer lugar, sincronizan las aspiraciones dispersas de Almafuerte con los ideales de lucha del socialismo, ideario político con el que Palacios simpatizó en los últimos años de su vida.<sup>34</sup> La confianza que imponían las poesías éditas se incrementa en estos textos,<sup>35</sup> por la certeza de una concreción próxima de la utopía, calificada como “la alborada”, “el tiempo nuevo”, “una expansión cercana”, “el sol idealizado de otra vida”, “el Ideal de nuestras almas”, a la que la sociedad se encaminaría confiadamente: “En marcha vamos a los nuevos mundos/ donde no reine el insensible sayo,/ ni se repitan los males profundos. (*OI*, p. 220)

---

33. Recuérdense, además, los motivadores e insistentes títulos de los sonetos: “Avanti!”, “Più avanti!”, “Molto più avanti!”, “Molto più avanti ancora!”, “Moltissimo più avanti ancora!”, etc. Cfr. Almafuerte, *PC*, pp. 251-256.

34. Palacios, a lo largo de su vida, manifestó diferentes simpatías políticas. Estuvo próximo a los alsinistas, a la Unión Cívica Radical, a los socialistas y hasta mantuvo relaciones amenas con las agrupaciones anarquistas. No parece haber habido “fidelidad política” en él, sino más bien una búsqueda apremiante de apoyo y acompañamiento, que se traduce en la apelación a las diferentes posibilidades que los partidos políticos le acercaban. Sus preferencias estaban casi siempre más apoyadas en la confianza, en las cualidades de una figura, que en la convicción en un programa político; como fue, según Brughetti, el caso de la coincidencia moral que lo unió al radical Leandro N. Alem (R. Brughetti, *Vida de Almafuerte. El combatiente perpetuo*, p. 90), o el respaldo particular a Alfredo Palacios en su candidatura a diputado, por el partido socialista, en 1912. Sobre esto último, Alfredo Palacios cita una carta de apoyo, en su “Estudio preliminar”, en Almafuerte, *Nuevas poesías y evangélicas*, Montevideo, Claudio García Editor, 1921, pp. 35-36.

35. Si bien muchos de los textos, que integran sus *Obras inéditas*, tienen connotaciones próximas a nuestros intereses, incluso poesías amorosas como “Cartas de Amor” o su pieza teatral *Flechas de amor*, el análisis que presentamos se centra, por cuestiones de extensión, fundamentalmente en las seis composiciones agrupadas bajo el apartado “Poesía política”.

No solo están ya determinadas las expectativas, la fe en alcanzarlas, la seguridad de su concreción, sino que también están delegados ahora los protagonistas y el método. Los promotores del cambio sin discusión son los obreros: “Una raza esclavizada en la opresión” (*OI*, p. 221), “las libertarias voces del cadalso” (*OI*, p. 224); y el pasaje hacia el cambio es la rebelión, la revolución, tan arengada en “Chispas”, pues: “¡De ellas nacerán nuevos preludeos/ de las universales libertades! (*OI*, p. 227)

Esta incitación a la desobediencia, como punto de inflexión necesario, ejemplifica algunas nociones de Baczko: “La revolución elabora su historia mítica como un relato de los orígenes; el acto fundador, el combate del pueblo, héroe colectivo del mito, contra sus enemigos reales e imaginarios, en su marcha hacia la conquista...”.<sup>36</sup> Dicha conquista aparece conscientemente buscada, programada, en los poemas: “Sí, somos nosotros y engendramos/ efecto y por la Causa rebeldías. (*OI*, p. 230)

Punto culminante de la oposición al imaginario dominante, el planteo de esta utopía con relieves socialistas, se expande abarcativa en este breve pero contundente grupo de poesías. Además de remarcar en ellas opresiones y abusos, denuncias y acusaciones, sobre las cuales ya hemos detallado, los poemas extremejan algunos recursos. Entre ellos la antítesis, la machacona visión maniquea de cuño romántico del poeta, la cual a través de oposiciones del tipo amo-esclavo, exceso-carencia, vida-muerte, instaaura ideas-imágenes alegóricas de lo que se critica, y también implícitamente del cambio deseado. Sumado a ello, la exaltación iterativa del emblemático color rojo (“horizontes rojos”, “bermejo pabellón”, etc.), representativo del socialismo, y la presencia de cierto idiolecto de camaradería política (“compañero”, etc.), conforman los índices periféricos de una clara conformación de la utopía.

Siendo indiscutible el papel relevante que la utopía cubre, como motor de las esperanzas colectivas y los consecuentes cambios sociales que suele propiciar, no puede relegarse como comentario un aspecto final intrínseco a ella: su falta de concreción. Por ende, es imposible no coincidir con la causa que Baczko indica como responsable de esta defectuosidad de las utopías, de esta carencia inherente de la que no estuvo exenta, tal como lo ha confirmado el rumbo de la historia argentina posterior, la propuesta conceptual de Almafuerte:

---

36. Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, p. 97.

Se dio en el blanco al asimilar en el lenguaje corriente las utopías con las quimeras. Las modalidades propias a la elaboración utópica de la imaginación social y, en particular, la permanente tentación de abarcar en un solo proyecto toda la alteridad social eliminando, por consiguiente, todos los males sociales, indican, como ha sido repetido más de una vez al criticar las utopías, a los hombres tal como deberían ser y no tal como son.<sup>37</sup>

\* \* \*

Si recapitulamos el circuito recorrido: planteo y caracterización de un sector marginal, formulación de denuncias y críticas con respecto a esta situación, y una propuesta de enmiendas en la formulación de la utopía, resulta significativa la persistencia y la confianza de Almafuerde en su posicionamiento personal, en esta lucha de intereses enfrentados. Si bien hemos demarcado como centrales todos los puntos en que Palacios, a través de una contralegitimidad, promueve una interpretación particular de los engranajes sociales, también merece apuntarse la forma autoevaluativa, autorreflexiva, en que Almafuerde inserta su figura y su labor literaria, dentro de las controversias en relación con la chusma.

A este respecto, es ilustradora la última estrofa del poema “Apóstrofes”, en la que se condensan muchas de las asunciones autofigurativas del poeta:

1. ¡Sí, vacía; sí, pomposa;/ 2. sí, ruin; sí, delictuosa;/ 3. sí, maligna; sí, cobarde;/ 4. sí, proterva; sí, bestial humanidad: / 5. pon la faz arrebolada/ 6. más abajo de la nada,/ 7. más abajo, todavía,/ 8. pues te voy a maldecir y apostrofar:/ 9. soy tu padre, tu poeta, / 10. tu maestro, tu profeta,/ 11. tu señor indiscutible,/ 12. tu verdugo sin entrañas y tu juez!/ 13. ¡No me asustes: te domino,/ 14. te someto, te fascino/ 15. con la luz esplendorosa, /16. con el hierro incandescente de la fe! (PC, p. 238)

Como puede observarse, no resulta inexacto el juicio de Borges sobre Palacios: “Fue discursador a más no poder”,<sup>38</sup> la elocuente y trillada sinonimia de los versos precedentes avalarían su crítica. Para nuestros fines, interesa comentar en detalle los versos 9 a 12, en los cuales el enunciador se autocontempla frente a la chusma.

---

37. B. Baczo, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, p. 120.

38. J. L. Borges, “Ubicación de Almafuerde”, p. 36.

La “figura de escritor” del poeta adopta aquí diversos roles.<sup>39</sup> Se asume como un *padre*, cuyo cariño, piedad y ayuda, vimos que ofrece en su poesía; como el *poeta de la chusma*, que detenta la prerrogativa de cantar a las clases humildes; como un *maestro*, cuya didáctica ubicua no distingue, en su empeño, propagar los beneficios de la higiene, los consejos morales o el adoctrinamiento para la revolución. En cuanto al “don profético” del verso 10, de indiscutible inspiración bíblica como ya lo había caracterizado Rubén Darío,<sup>40</sup> es uno de los distintivos retóricos de Almafuerte, muchas veces utilizado para sus descargos verbales. En este sentido, es destacable el particular ajuste entre el tono profético del poeta y las convicciones y los ideales socialistas, en el planteo de la utopía, de los futuros tiempo mejores. Alfredo Palacios ofrece, respecto de este último aspecto, una interesante asociación entre la fe religiosa del “profeta Almafuerte” y su simpatía con el socialismo, cuando afirma que: “Los profetas proclamaron la justicia social y el amor a los pobres. Jesús fue el último de los profetas. El Socialismo es de origen hebraico”.<sup>41</sup>

Almafuerte se inscribió en su poesía como “el señor indiscutible” de la chusma, su autoconciencia ética y moral lo eleva dentro de ella. No está seguramente ausente, como causa de esta sutil diferenciación, de este autoposicionamiento egregio –literalmente por sobre la grey–, el plus de cultura que, detrás de la reiterada autoevaluación de rústico poeta que Palacios intentó aplicarse, aparece entrevista en las numerosas personalidades culturales referidas (Wagner, Rossini, Byron, Poe, Séneca, Schopenhauer, Kant, Nietzsche, etc.), que abundan en su poesía, donde se codean con la chusma y sugieren una instrucción menos limitada que aquella que el poeta quiso adscribirse.<sup>42</sup> En el verso “tu verdugo sin entraña” parecería haber mera facundia, producto de la efervescencia apostrófica de la enunciación, pues Almafuerte nunca asu-

39. Para la categoría de “figura de escritor”, que aquí empleamos, consultar: María Teresa Gramuglio, “La construcción de la imagen”, en Héctor Tizón y otros, *La escritura argentina*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral y Ediciones de la Cortada, 1992, pp. 35-64.

40. Rubén Darío, “Prólogo. Al señor Bartolomé Mitre y Vedia”, en Almafuerte, *Poesías completas*, p. 13.

41. A. Palacios, “Estudio preliminar”, p. 14.

42. Citando sus lecturas, Brughetti remarca: “Distaba mucho de ser inculto, aunque a Palacios le gustaba alardear de ‘no letrado’. Le horrorizaba ser un ‘literato’”. R. Brughetti, *Vida de Almafuerte. El combatiente perpetuo*, p. 111. Esta rusticidad exagerada da lugar varias veces a las “compadradas” a las que alude Borges, como por ejemplo, el gesto jactancioso al escribir sobre sus críticos: “Detuve, con solo diez estrofas que publicó *La Nación*, al miserable decadentismo literario y artístico, cuyo pontífice era Rubén Darío...”. R. Brughetti, *Vida de Almafuerte. El combatiente perpetuo*, p. 121.



me semejante papel, mientras que, por último, el apelativo “tu juez”, con que se remata esta seguidilla de funciones cubiertas por el poeta, se adapta con bastante fidelidad a la autofiguración que mayor perdurabilidad tuvo en la historia de lecturas existentes sobre la obra de Almafuerde, donde quedó injustamente aprisionado como un colérico, más versificador que poeta, con una personalidad más atractiva que la obra “menor” que pudo generar.

## CIERRE

El nivel de autoconciencia, presente en las autofiguraciones poéticas de Palacios, acerca de un papel clave desempeñado en su literatura y la certeza de que la misma propiciaría la concreción de sus aspiraciones de cambio, provocan muchas de las reflexiones hiperbólicas del poeta sobre el carácter fundamental e irremplazable de su función social: “Me llena de zozobra la muchedumbre/ que olvidará el camino de mi palabra”. (*PC*, p. 96)

En esta seguridad del enunciador en su magisterio social, muy representativa de la cosmovisión romántica, se afirma su concepción de la poesía, pensada y producida como arma de lucha performativa, como intervención directa en la realidad; por ello se delega, en la palabra poética, la función clave de defender un sector social marginalizado, atentar contra el poder político del momento, pensar un mañana sin abusos. La poesía de Almafuerde atenta simbólicamente desde lo imaginario, a partir del intento por legitimar un imaginario emergente, por la intencionalidad figurada de imponer nuevos emblemas, de ambicionar la concreción de una utopía. “El ámbito de lo imaginario y de lo simbólico es un lugar estratégico de una importancia capital”, resalta Baczko,<sup>43</sup> pues es el propulsor de la creación de mitos culturales, el regulador de cualquier tipo de adoctrinamiento (de partido, estatal, dictatorial, etc.), y por ende el promotor de los cambios socioculturales, de las revoluciones políticas; el accionar de lo imaginario funciona, siempre, como un dinámico agitador de la Historia.

Bajo esta luz pierde toda insignificancia y toda candidez el acto de imaginar y difundir la idea de un futuro mejor, y confiar para ello, como lo hace Almafuerde, en la eficacia de la palabra:

Porque la frase artera / que lanzas al azar y medio trunca, / ya no se borra  
nunca / ni aunque Dios, si hay un Dios, lo dispusiera. (*PC*, p. 243)

---

43. B. Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, p. 12.

Esta aproximación a la obra de Palacios nos permite confirmar las posibilidades que detenta la literatura –en este caso puntual la poesía– de captar diferentes representaciones de la realidad social, tamizadas inevitablemente por la mirada de opciones ideológicas que con frecuencia las enfrenta entre sí. Por otro lado, nos permite apreciar el modo en que, desde una práctica simbólica como la literatura, se puede discutir un paradigma que repercute en la esfera de las relaciones sociales. Plantear el conflicto desde lo imaginario, insistimos, no implica minimizar la cuestión o perder el tiempo con lo improbable; por el contrario, consiste en una forma valiosa de acercarnos al clima de la vida social de una época, a la que no tendríamos acceso por otra vía. Poco importan las comprobables correlatividades entre la chusma poética y la clase trabajadora argentina contemporánea, o el verdadero alcance en la contingencia histórica de las quimeras utópicas de Almafuerte. Interesa pensarlas, ante todo, como la manifestación de las tensiones sociales y las esperanzas colectivas de un período histórico de la historia argentina, que impregnaron la literatura en tanto forma adecuada para su expresión y en la cual perduran todavía, de manera subliminal, como registro mediado por la natural resignificación discursiva. ★

Fecha de recepción: 10 mayo 2013

Fecha de aceptación: 12 junio 2013

## Bibliografía

- Almafuerte, *Poesía completa*, Buenos Aires, Losada, 1997.  
— *Obras inéditas*, Buenos Aires, Losada, 1997.  
— *Obras completas*, Buenos Aires, Claridad, 1983, 5.ª ed.  
Altamirano, Carlos, “Lo imaginario como campo de análisis histórico y social”, en *Punto de Vista*, año XII, n.º 38, octubre de 1990.  
Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Literatura / Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.  
Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.  
Barcia, Pedro Luis, “El 80 y la forma de periodización”, en *Revista de la Universidad*, n.º 27, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1981.  
Borges, Jorge Luis, “Ubicación de Almafuerte”, en *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.  
— *Evaristo Carriego*, en *Obras completas*, t. I, Buenos Aires, Emecé, 1994.  
Botana, Natalio, *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

- Brughetti, Romualdo, *Vida de Almafuerite. El combatiente perpetuo*, Buenos Aires, Peuser, 1954.
- “Significación poética de Almafuerite”, en Almafuerite, *Poesía completa*, Buenos Aires, Losada, 1997.
- Cané, Miguel, *Juvenilia*, Buenos Aires, CEAL, 1992.
- Darío, Rubén, “Prólogo. Al señor Bartolomé Mitre y Vedia”, en Almafuerite, *Poesía completa*, Buenos Aires, Losada, 1997.
- Echeverría, Esteban, *Dogma socialista*, edición crítica y aumentada, prólogo de Alberto Palcos, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1940. Biblioteca de autores nacionales y extranjeros referentes a la República Argentina, vol. II.
- Gramuglio, María Teresa, “La construcción de la imagen”, en Héctor Tizón y otros, *La escritura argentina*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral y Ediciones de la Cortada, 1992.
- Jitrik, Noé, *El mundo del 80*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- Katra, William H., *La generación del 1837. Los hombres que hicieron el país*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
- Minellono, María, comp., *Las tensiones de los opuestos. Libros y autores de la literatura argentina del '80*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 2004.
- “Estudio preliminar”, en Almafuerite, *Obras inéditas*, Buenos Aires, Losada, 1997.
- Minellono, María Teresita, “Literatura e historia”, en *Cuadernos del CISH*, n.º 2/3, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1998.
- Myers, Jorge, “Los universos culturales del romanticismo. Reflexiones en torno a un objeto oscuro”, en Graciela Batticuore y otros, comps., *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, Eudeba, 2005.
- Onega, Gladys S., *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- Pagés Larraya, Antonio, *Nace la novela argentina (1880-1890)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1994.
- Palacios, Alfredo, “Estudio preliminar”, en Almafuerite, *Nuevas poesías y evangélicas*, Montevideo, Claudio García Editor, 1921.
- Prieto, Adolfo, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- Sarlo, Beatriz, “Literatura e historia”, en *Boletín de historia social europea*, n.º 3, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1994.
- Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo*, Buenos Aires, CEAL, 1992.
- Terán, Óscar, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política*, vol. I, Buenos Aires, CEAL, 1994.
- Wasserman, Fabio, “La generación de 1837 y el proceso de construcción de la identidad nacional argentina”, en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, tercera serie, n.º 15, 1.º semestre de 1997.

---

## RESEÑAS

---

**Luis Aguilar Monsalve,**  
*Mímimo mirador,*  
Madrid, Verbum, 2010

Si aún los grandes universos novelescos necesitan de espacios de silencios y, muchas veces, guardan más de lo que dicen, sobre todo en los personajes que se quedan con sus secretos y misterios; si los cuentos, en su estructura perfecta, donde nada debe faltar y sobrar, sugieren, evocan, siguen contándose después del punto final, o inventan en nuestras cabezas nuevas historias..., ¿qué decir de los microrrelatos –en este caso los del narrador Luis Aguilar– reunidos bajo un título bien logrado? ¿Cómo decirlo todo, o casi todo, sin decir nada, o casi nada?

Pues esa es la técnica, el desafío y el encanto del microrrelato, a los cuales pocos pueden acceder, y yo no me cuento entre ellos.

Son más de 80 textos breves, a veces brevísimos, leves, ingravidos. Su fuerza, su “peso” está justamente en esa levedad, en esa ligereza.

Me han llegado adentro especialmente “Lo que está mas allá de una puerta”, por la sensación de un irse o diluirse perpetuo, en espera de un res-

cate que no se sabe cuando llegará; “De pronto, el otoño”, uno de mis preferidos, donde el tiempo se contrae y el encuentro consigo mismo, la memoria, es un desafío a cada uno de nosotros; “He allí otra vez”, o la persistencia de esa misma memoria, ahora circular, reiterativa, presente antes y ahora con la misma carga emotiva: nada sucedió ni nada sucederá hoy; “A veces una entrada”, ¿no es una prueba más que la literatura es un juego en el que también intervienen nuestros fantasmas sin ser llamados?; “Marcelo Casares” –me desvíó del autor y tomo un atajo donde quizás yo mismo me encuentre–, ¿no es la catarsis perpetua del escritor, su desdoblamiento, más aún su multiplicación?; “El cuadro de la diminuta puerta”, entra a otra realidad igualmente válida, a otra dimensión que no es imposible, más aún que inevitablemente sucedió, y nos señala que no hay límites precisos entre el delirio y la escena; “¿Me llamará hoy?”, o el retorno a esa otra dualidad donde jamás podremos distinguir la casualidad y nuestros deseos, el equívoco o la intención; “El misterioso mundo”, o las sombras, y si se quiere los cuerpos, que rondan todos los lechos... (también uno de los preferidos); “Las escaleras también” es un rayo que

no termina, que retumba y continúa sin detenerse, sin acabar; cuento excelente, delirante.

En todos los microrrelatos, la imaginación es una constante que permite ofrecernos cápsulas que estallan en los cierres del relato, burbujas que se esfuman en el aire, esferas que caen de improviso y se rompen en la sorpresa, pequeños círculos que dan vueltas sobre sí mismos, espirales que se cortan o que, acaso, no terminen.

**MODESTO PONCE MALDONADO**  
QUITO, DICIEMBRE 2010

**GUIDO TAMAYO,**  
***El inquilino,***

Bogotá, Mondadori, 2011

Se trata de un escritor llamado Manuel de Narváez que a sus 64 años se enfrenta a la muerte, solo, enfermo y pobre en su buhardilla de Barcelona, lejos de su país, Colombia, en la noche de un viernes sin premoniciones. *El inquilino*, ópera prima de Guido Tamayo, Premio Nacional de Novela Breve organizado por la Universidad Javeriana, en el 2010, es la historia de una agonía en la que cabe la escritura como derrota personal pero al mismo tiempo como confrontación vitalista a la muerte. De Manuel cuenta el narrador:

Escribe porque escribir y vivir son lo mismo dentro de su invadido organismo. Escribe porque el cáncer no podrá desalojar toda la literatura que él ha inculcado en su delgado cuerpo. Escribe porque morirá escribiendo y será polvo, pero polvo literario. (105)

En la novela breve de Tamayo, la escritura como opción de vida de su personaje es un camino de derrotas: el éxito literario está reñido con la autenticidad del ser, el sosiego personal no es posible mientras exista la necesidad casi biológica de la escritura, el mundo carece de piedad frente a los derrotados por la exigencia del arte. Manuel de Narváez está atrapado en el desgarramiento que le provoca su propia imposibilidad de realización escrituraria: "Manuel no escribe con la serena disposición de un santo sino con la compulsión de un hombre endemoniado. Ataca las teclas con el vértigo de un poseído". (86)

no termina, que retumba y continúa sin detenerse, sin acabar; cuento excelente, delirante.

En todos los microrrelatos, la imaginación es una constante que permite ofrecernos cápsulas que estallan en los cierres del relato, burbujas que se esfuman en el aire, esferas que caen de improviso y se rompen en la sorpresa, pequeños círculos que dan vueltas sobre sí mismos, espirales que se cortan o que, acaso, no terminen.

**MODESTO PONCE MALDONADO**  
QUITO, DICIEMBRE 2010

**GUIDO TAMAYO,**  
***El inquilino,***

Bogotá, Mondadori, 2011

Se trata de un escritor llamado Manuel de Narváez que a sus 64 años se enfrenta a la muerte, solo, enfermo y pobre en su buhardilla de Barcelona, lejos de su país, Colombia, en la noche de un viernes sin premoniciones. *El inquilino*, ópera prima de Guido Tamayo, Premio Nacional de Novela Breve organizado por la Universidad Javeriana, en el 2010, es la historia de una agonía en la que cabe la escritura como derrota personal pero al mismo tiempo como confrontación vitalista a la muerte. De Manuel cuenta el narrador:

Escribe porque escribir y vivir son lo mismo dentro de su invadido organismo. Escribe porque el cáncer no podrá desalojar toda la literatura que él ha inculcado en su delgado cuerpo. Escribe porque morirá escribiendo y será polvo, pero polvo literario. (105)

En la novela breve de Tamayo, la escritura como opción de vida de su personaje es un camino de derrotas: el éxito literario está reñido con la autenticidad del ser, el sosiego personal no es posible mientras exista la necesidad casi biológica de la escritura, el mundo carece de piedad frente a los derrotados por la exigencia del arte. Manuel de Narváez está atrapado en el desgarramiento que le provoca su propia imposibilidad de realización escrituraria: "Manuel no escribe con la serena disposición de un santo sino con la compulsión de un hombre endemoniado. Ataca las teclas con el vértigo de un poseído". (86)

Manuel ha viajado a una Barcelona cruel como toda ciudad que se resiste a los extraños que intentan encontrar la realización de su ser en ella. Él también llegó cargando con el fardo de los ilusos: “la mayor y mejor consigna de su generación después, claro está, de la de ser guerrillero: ser escritor en Europa”. (32) Pero esa Barcelona en la que agoniza no es el fingido paraíso de un escritor sino el infierno cotidiano al que hay que sobrevivir haciendo lo único que Manuel puede y quiere hacer, o sea, escribiendo. Esa Barcelona donde vive Manuel es una ciudad cruel, violenta, una ciudad agazapada en el mal que se aparece con su monstruo de adentro al iluso que se creyó el sueño de deambular inspirado por las ramblas, el museo Picasso, la Sagrada Familia y el parque Güell. Finalmente, el único espacio en el que es libre es en la habitación amarilla en donde vive, una habitación que puede estar en cualquier parte del mundo:

A veces se encierra en su habitación como en un cofre. Se sumerge en ella y echa llave. Puede pasar allí varios días sin salir a la calle, sin ver ni tan siquiera la sala, y mucho, el balcón. Allí escribe la novela, la corrige, la reescribe. (63)

En ese infierno cotidiano, la aparición de Encarna es apenas un remanso bizarro pues la relación que Manuel entabla con ella está basada en el desamor como suplencia del afecto, en la necesidad que tienen uno del otro: ella de su dinero para comprar droga, él de su cuerpo para tener sexo. Encarna es otra derrotada a la que Manuel somete a un fantástico procedimiento, le exige

que cada vez que se encuentren siempre deba ser la primera vez.

Él le contará que es colombiano, que escribe, que vive solo y que ama desesperadamente a una francesa muerta. Ella le dirá, a su vez, que es de Gerona, que vino a Barcelona a estudiar cine pero que terminó de puta porque le fascina la heroína. (31)

Encarna ya no tiene ganas de amar, de pensar siquiera en un proyecto de vida por simple y pequeño que sea; ella es un desamor sin remordimiento.

La otra mujer en la vida de Manuel, esa Laura a quien nunca llegó a conocer y que estaba traduciendo sus novelas, representa esa esperanza fugaz, ese respiro ante la derrota que implica el reconocimiento de su escritura en otra latitud. Está en las antípodas de Encarna.

De inmediato conectó con esa prosa desordenada, llena de imágenes inéditas en su memoria de lectora curtidora y con un lenguaje desconcertante por lo audaz y mestizo. (41)

Pero en la vida de quien vive en la derrota no hay respiro: Laura muere sin que se hubiesen visto personalmente y con ella también muere la breve ilusión de Manuel.

Manuel de Narváez, olvidado por su familia, sin posibilidades de construir una relación amorosa, es un personaje que lleva en sí la tristeza del solitario. Es la misma tristeza de aquel que sabe que a su entierro únicamente asistirán sus “cuatro gatos del alma” y, tal vez, Encarna, y que nadie llorará.

Cada uno de los cuatro gatos leerá un poema, un fragmento, una frase. Así lo festejarán en lo más hondo. Por su parte Encarna, en un arranque de sensibilidad irreconocible, dejará caer una lágrima sobre su tumba y de esa manera aborará de sentimiento su eternidad. (109)

Es un personaje que carga con el germen de la destrucción de sí mismo, atrapado en la condición de la derrota y en la incapacidad de amar y que, al mismo tiempo, despierta en el lector toda la solidaridad necesaria para buscar una salvación que no llegará jamás, pues su condición intrínseca es la de un derrotado para el mundo aunque su escritura, esa que construye en soledad vivencial, es el triunfo de la autenticidad del ser sobre la muerte que, sin embargo, no puede ser celebrado.

Esta novela breve de Guido Tamayo está escrita con la economía de lenguaje que demanda el género, cuidando cada aparición del personaje construido con la precisión requerida para confrontarnos con el dolor humano; está desarrollada con la profundidad existencial que demanda la historia que cuenta y con la piedad necesaria para entender a un personaje que se nos presenta desnudo de alma. Tamayo maneja el tiempo de la narración que, pese a que su momento narrado se sostiene en tres pasos que van de la cama a la cocina, encierra toda una vida hecha de jirones altamente significativos. Tamayo hace de la frase corta, sustantiva, directa, una forma de narrar que envuelve la tristeza de los sucesos y convierte a su relato en una historia de la que el lector no querrá desprenderse.

*El inquilino*, de Guido Tamayo, es una novela breve escrita con lenguaje

sustantivo, apretado y de honda resonancia espiritual, que encierra la confrontación del individuo, desde su soledad existencial y su ser auténtico, con la crueldad del mundo y la derrota del artista, desde la inutilidad de la escritura, frente a la dolorosa constatación de la muerte.

**RAÚL VALLEJO,**  
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,  
SEDE ECUADOR



FABIANO KUEVA, DIR.,  
***Poesía mano a mano:***  
***memoria sonora***  
***de poesía ecuatoriana,***  
Quito, Centro Experimental  
Oído Salvaje, 2011  
(4 cd más cuadernillo informativo)

### ESA OTRA VOZ SECRETA

El proyecto *Poesía mano a mano* se propuso generar un espacio de escuchas para la palabra poética en un medio donde esa palabra se enuncia y denuncia en los subsuelos, en *blogs* que prolongan la fascinación por lo marginal y en revistas cuya vida es tan efímera y eterna como las promesas de los amantes. Sin duda que el proyecto consideraba a aquellos lectores y lectoras que, en secreto o de manera impúdica, se atreven (así hay que decirlo en nuestro contexto) a leer poemas de autores nacionales, latinoamericanos o de otras geografías del mundo, poniendo en riesgo quedarse a la vera del camino más desnudos y desarmados de lo que estaban.

Esa necesidad, así la entendieron sus mentores, los gestores culturales Fabiano Kueva y Mayra Estévez, debía tener un soporte que permitiera a los escuchas-lectores coparticipar de manera intensa de lo que es “el grano de la voz” de los poetas que fueron convocados a estos asaltos, en los que solo había un hecho que legitimaba los rituales de violencia, de absurdo y desolación que los boxeadores experimentan cuando están en el *ring*: los que generan, sugieren, oponen, construyen y deconstruyen la palabra poética. De pronto ese cuadrilátero, para algunos,

no era el escenario adecuado para esta performance, pues no resultaba nada “poético”; quizás otros comprendieron que esa arena no era lo uno ni lo por definir, sino una metáfora que deconstruía todas aquellas pinturas, escorzos y supuestos que desde visiones mal entendidas como poéticas, se señalaban como idóneas para hablar de poesía.

Quizá los desacomodos y disgustos que esta propuesta generó en algún momento, solo obedecía a un desacuerdo. Este *mano a mano* no era un encuentro para hablar de poesía; era un duelo, como los que sostuvieron en otros tiempos aquellos sujetos que por la palabra, entendida como un desafío absoluto, eran capaces de apostar su propia alma. El *ring* que trazó “mano a mano” pretendía ser la estación de partida en donde los poetas dejarían “todas sus sangres”, todos sus esplendores y desacuerdos. Por eso quien hacía de *referi* tenía el encargo de presentar a los contrincantes, advertirles de las reglas y permitirles que el enfrentamiento les posibilitara, a los espectadores y escuchas, calibrar, como en un duelo pactado, ese rayo implacable que cada uno dibujaba entre texto y texto.

*Poesía mano a mano*, vale subrayarlo, no era una “confrontación” entre poetas, como cualquier desaprensivo pudo haber supuesto; era un enfrentamiento de escrituras, de mundos, de sensibilidades, miradas y teorizaciones que solo se salvan y legitiman en cada poema. *Mano a mano* tampoco se planteó como una incitación a la violencia (según el parecer de algún otro lector distraído), sino como un desnudar esas broncas que cada poeta –hombre y mujer– traza en y desde el cuerpo del poema. Creer que este *ring* fue forjado

para oponer a un poeta contra otro, es desacreditar las ocultas razones e irrazones de la poesía. Tampoco se trataba de plantear, o al menos sugerir, quién es más o mejor poeta. Eso es para el atroz negocio del box, que como el fútbol, en la posmodernidad ha perdido su legendaria, fundacional y mítica inocencia.

*Mano a mano* se propuso reunir a aquellas voces y escrituras que, a la hora de las evidencias, han demostrado que tienen su fortaleza y que en nuestro contexto, como en cualquier otro, cuentan de manera gravitante. Voces que nos recuerdan que al momento de evitar los golpes bajos de la vida, está la poesía para propinar los *nokao* de los que ni el "pez" de la engañosa realidad puede salvarse de su relámpago arrasador, según el verso del alucinado César Dávila Andrade.

## LOS AUTORES CONVOCADOS

Los poetas ecuatorianos incluidos en el primer mano a mano fueron: María Fernanda Espinosa, Iván Oñate, Raúl Arias, Leopoldo Tobar, Natasha Salguero, Julio Pazos, Jorgeenrique Adoum, Efraín Jara Idrovo.

En el segundo: Paúl Puma, Alfonso Espinosa Andrade, Sonia Manzano, Javier Ponce, Roy Sigüenza, Ángel Emilio Hidalgo, Bruno Sáenz, Fernando Balseca, Margarita Laso, Fernando Cazón Vera.

En el tercer duelo participaron: Jorge Martillo, Cristóbal Zapata, Maritza Cino, Galo Torres, Edwin Madrid, Luis Carlos Mussó, Catalina Sojos, Ana María Iza, Humberto Vinueza, Ariruma Kowii.

Las adaptaciones y performance sonoras corresponden a Joanne Van-

ce, Jorge Oviedo, Paúl Rosero C., Clo Sísmico, Mauricio Proaño, Bruno Galindo, Mesías Maiguashca, Daniel Pasquel, Christian Proaño, Jorge Espinosa M., Fabiano Kueva, Alex Alvear, Carlos Arboleda, Nelson F. García, Juan Carlos González, Víctor Andrade, Susana Anda, José Urgilés, Daniel Pico, LOOPXUS (Colectivo formado a fines de 2007 en Cuenca), Mayra Estévez Trujillo y Mariela Condo.

**RAÚL SERRANO SÁNCHEZ**

ÁREA DE LETRAS

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

QUITO, ENERO, 2011

**ALEYDA QUEVEDO ROJAS,**  
***La otra, la misma de Dios,***  
Quito, El Conejo, 2011, 150 pp.

Aleyda Quevedo Rojas es una poeta que asombra en cada nueva entrega, porque condensa en su esfuerzo la destreza de su oficio –sostenido a pulso por veinte años y más– con una naturalidad y autenticidad que sorprende en un medio literario como el ecuatoriano, acostumbrado a la máscara, la veleidad y el devaneo. Y es que Aleyda Quevedo es una poeta que hace mucho traspasó el estrecho círculo cultural de nuestro país: su nombre consta en algunas antologías de poesía latinoamericana y mundial. Así, sus búsquedas y trayectoria le han convertido en una poeta universal, en alguien que no se cohibe al enfrentar las diversas tradiciones de la lírica occidental, porque su formación y lecturas constantes le orientan a indagar en la experiencia del verbo, más allá de las apariencias.

De esta forma, Aleyda Quevedo Rojas explora y se sumerge en lo que algunos teóricos llaman la “esencia de la poesía”, la cual, si existe, se vislumbra desnuda en los pasajes más altos de la literatura universal. Aleyda no es una convidada de piedra en el banquete de los espíritus tocados por la magia ancestral de la palabra. Ella se mueve y desdobra en múltiples dimensiones y encanta al lector con la sonoridad de sus vocablos, la contextura de sus ritmos y el esplendor de sus imágenes, mimetizándose en las voces de otros y otras que emergen desde los distintos estadios del alma.

En el poemario *La Otra, la misma de Dios*, la voz lírica emprende un

viaje al mundo del erotismo en las formas visitadas por ella. Dividida en cuatro partes, un códice de variadas texturas se despliega en: “Del erotismo de los cuerpos”, “Del erotismo de los corazones”, “Del erotismo sagrado” y “Del erotismo de la contemplación”.

Cual puntos cardinales de la existencia, las agujas de la brújula apuntan a las dimensiones del erotismo y el mundo de los sentidos, que son recorridos por “la Otra, la misma”, aquella que ha trascendido la medianía para erguirse en una presencia indisoluble, cuya vital resonancia se sostiene en la integridad de su travesía por los territorios de la experiencia.

De principio a fin, la *Otra* es leal consigo misma, pues se entrega, sin aspavientos, tanto al goce carnal como al erotismo místico, al punto que dialoga con Dios sobre sus humanas perturbaciones: “Mirame, soy la misma de los excesos./ la otra que te mandaba mensajes desde el salitre”.

En “Del erotismo de los cuerpos”, el exceso se patentiza en el disfrute de los encuentros sexuales y las fantasías amorosas, con el recuerdo de ese *otro* al que se nombra de distintas maneras. El símbolo que articula este “tratado de erotismo” es el agua, elemento trasmutado en lago, mar y sobre todo, cuerpo: “boca, sexo, ojos, nariz, axilas”, como dice la prosa del texto “Tu recuerdo y yo”, lo que se liga a un filón romántico que se manifiesta en la somatización de los deseos y el predominio de imágenes telúricas: “Afortunadamente,/ lo dicen los caracoles:/ toda enfermedad limpia el sentimiento,/ toda fiebre adormece y consterna./ La fiebre, quemándome,/ ahora que te vas, me libera”.

La búsqueda de la identidad propia, a partir del reconocimiento del otro, soporta el armazón de *La Otra, la misma de Dios*. No obstante, distintas son las formas por las que se accede a esa preocupación ontológica: el viaje nostálgico a un cronotopo identificable –lago de Nicaragua, tiempo pretérito– donde la intensidad de la pasión erótica se consume al volverse ceniza y “lecho de sal”, episodio que precede la huida del amante. Finalmente, ella se ve cubierta de soledad y libra un “combate interior” abismada en la constatación de que, más allá de ese “jardín de fuego/ que se eterniza”, se redime en su encuentro definitivo con la “otra” y la “misma”.

“Del erotismo de los corazones”, la segunda parte del libro, es una honda y reposada disquisición lírica sobre la pérdida del amor. Asombra la manera como se ordenan las ideas desde la condición sugestiva del lenguaje: al tiempo que se lamenta su ausencia, se condena y reprueba al *otro* con hálito tierno: “me dices adiós./ Buen viento,/ que los dioses te sean propicios/ con tu aceptable/ e hiriente uso del idioma”. El erotismo radicaría aquí, en la visión de la dimensión apacible de los hechos y en el estado de reflexión que sucede a la falta.

En “Del erotismo sagrado”, se asiste a un diálogo con la sabiduría cristiana, por el llamado interior que hace la voz lírica para entender las derivas del amor terrenal. Ella sigue siendo la otra, la misma, aquella que se entregó a las fauces del deseo y volvió a Dios para decirle que es su hija, “la misma de los excesos/ la otra que te mandaba mensajes desde el salitre”. Finalmente, ella es oficiante

de un ritual pagano, de un erotismo sacro que celebra, en la misma tesitura de la pasión desbordada, a un Dios venerable al que se le confía su propia condición humana, hasta el límite en que el último poema se convierte en un hermoso elogio al orgasmo.

“Del erotismo de la contemplación” es una aproximación sensorial y cognitiva al mundo del cine desde la particular mirada de la autora. Una fascinante máxima de Ingmar Bergman nos revela como tráiler que “solo el cine toca directamente nuestros sentimientos hasta llegar a los oscuros recintos de nuestra alma”. Por esa razón, el acto de poseer una historia, una trama, una película, de hacerla suya, está marcada por una erótica de la mirada que se amplifica en la relación empática con los personajes, quienes conservan algo de la luminosa oscuridad: Eros y Tánatos atestiguan, en primera fila, fragmentos sensibles de una realidad alucinada.

*La Otra, la misma de Dios* es el testimonio de una etapa fructífera para su autora. En ese maremagno de emociones que es el libro que acabo de disfrutar, bebo de las imágenes que exploran los límites del decir más allá de la experiencia, con oficio, elocuencia y brillo. Sostengo que Aleyda Quevedo Rojas ha escrito, a no dudarlo, un texto radical e imprescindible en el contexto de la poesía Latinoamericana.

ÁNGEL EMILIO HIDALGO  
GUAYAQUIL, 2011

**CÉSAR CHÁVEZ,**  
***Herir la perfección,***  
Quito, Ediciones Antropóforo,  
2012, 103 pp.

A finales de los sesenta del siglo pasado, cuando Julia Kristeva traducía la obra de Bajtin al francés, acuñó el término “intertextualidad”, que tan de moda se pondría poco después. El concepto adquiriría desarrollos y matices –Barthes, Genette, entre otros, lo re trabajaron–, pero en su esencia se entiende con esa figuración del texto ya no aislado, sino dentro de una red de textos, interconectados: cada uno es una recomposición de otros –es un “mosaico de citas”, diría Kristeva–. En adelante, ningún texto significaba por sí solo, y autores y lectores compartían lugar del lado de la creación.

Es esta idea de escritura como reescritura la que explota César Chávez Aguilar en su primer libro de prosas, *Herir la perfección*. En la última página, el autor enlista una serie de obras plásticas (fotografía y pintura) que le sirvieron como “referencias”: David Hamilton, Gottfried Helnwein, David Ho y Celia Paul. ¿Qué implica aquí la referencialidad, el pasar de un lenguaje visual a uno literario? Lo que se descarta enseguida es una tarea mimética, reproductiva, ni siquiera la ardua labor de traducción entre dos códigos. El elemento clave del que Chávez echa mano es, justamente, la observación y la interpretación como pulsión creadora.

Así, la intertextualidad propuesta en esta obra no radica en motivos, temáticas o preocupaciones estéticas similares; o no principalmente en ello. Lo que más interesa a los textos de

*Herir la perfección* es la relación entre el arte y la contemplación; es decir, su realización en un sistema comunicativo. La distancia implícita en la contemplación de las imágenes de Helnwein, Ho, Hamilton o Paul por parte de Chávez se pone en juego en sus textos; más: estos son producto de tal distancia, y de la interpretación resultante. De este modo, la metáfora imperante aquí conjuga observación con experiencia vital. Y la sensibilidad que conlleva esta preocupación central se corresponde, en la piel del texto, con una cadencia y una minuciosidad descriptiva, que remiten a una fascinación por lo observado, un perderse en la minucia.

Las voces que emprenden cada relato buscan en los resquicios de sus palabras y de lo mirado y re-mirado un sentido que dar a su vida. De hecho, el título del libro se acerca a esa sensibilidad frente al arte, al resquemor profundo de actuar en un mundo cuya contemplación es inacabable e infinitamente rica:

Una muchacha mira, acecha, espera su turno para arremeter contra la lustrosa superficie, para herir la perfección. La viajera, de espaldas a la furia, llora en silencio. En el centro de su pecho ahora existe un vacío, circular como la esfera. Las lágrimas de sus ojos no son más que la despedida definitiva del alma que huye por ese agujero.

Las cuatro partes en que se organiza el libro –identificadas con cada uno de los artistas mencionados– se componen de prosas breves, casi sin diálogos, como si se enfocaran en diferentes monólogos o disquisiciones íntimas. En cada apartado, además, los diversos textos se articulan por medio

de propulsores discursivos: allí aparecen “Recuerdos”, “Caídas”, “Sueños” y una “Espera”. No obstante esta agrupación que propone el autor, tales ejes no agotan los sentidos esenciales de los textos, que se hermanan, como se dijo, sobre todo por el desgarramiento entre la realidad observada y el mundo interior, que eventualmente desencadenará una acción trágica de los personajes.

Ante tal desgarramiento individual, de muchas de las voces que hablan en *Herir la perfección*, las formas de relacionar los dos ámbitos de la existencia pasan por el dolor y la incompatibilidad. En “Recuerdos”, por ejemplo, ocurre una escena entre dos amigas cuyos lazos de amor se han disuelto con el tiempo y el ingreso a las instituciones de la vida social; pero lo que da fuerza a cada palabra es la incompreensión de la narradora frente al cambio, y su búsqueda infructuosa por el amor pasado. En “Caídas”, por otro lado, en uno de los textos habla un hombre frente a una mesa (¿de operaciones?) en la que yace una niña dormida; en una atmósfera adensada por el horror de lo no dicho, el narrador de pronto es consciente de lo que está a punto de ejecutar, sin que por ello pueda detener el ritual.

El motivo del destino trágico e indetenible, de la ley como signo de lo opresivo sobre la existencia del individuo, reaparece en “Sueños”. En uno de los acápites, se habla de una efigie que ha sido profanada por un hombre en un tiempo que se percibe como inmemorial:

Hoy lo vemos con la cabeza entre las piernas, su cuerpo magullado por las mismas ataduras que lo unen al bulto. Se dice que fue él quien destruyó los

ojos y los reemplazó por esa representación burlesca. Nadie recuerda por qué, ni para qué está ahí. Ahora, él es parte de la efigie.

La contemplación da lugar a la profanación, y el castigo lleno de ironía es que el observador sea confinado a convertirse en lo observado.

El relato más largo es el que ocupa en solitario el apartado “Espera”. Se trata de una mujer que se percibe como un retrato desdibujado, lleno de manchones, al igual que sus recuerdos. En un notable ejercicio de sinestesia, las impresiones sensibles (el tacto de ciertos materiales, la vista del polvo en el aire atacado por los rayos solares, el sonido de infantes quejumbrosos entre los muros del pueblo) van dando forma a un pasado ido que tiene que recrearse desde las palabras de la voz que narra. En la vida de la protagonista, la procreación ha sido una más dentro de las experiencias de la pérdida, como si el avance del tiempo no implicaría acumulación sino carencia: lo pasado no es patrimonio sino condenación. “Las casas se desintegran como nuestros cuerpos. Es extraño, la destrucción ha equiparado todo, construcciones y cuerpos, almas y arcilla, voces y argamasa”.

De tal modo, paulatinamente, el libro va matizando ese acto interpretativo en el que se basa: en el mirar el mundo, es imposible no trastocar lo mirado, no destruir a medida que se incide en la realidad donde se vive. Y, del otro lado, el misterio del mundo que no termina de descodificarse, hierde al observador. ¿Cómo observar sin sentir, sin sufrir? ¿Cómo hablar del mundo sin desgarrarse? La conmovedora visión de la realidad que Chávez propone es

profundamente triste, y también profundamente hermosa.

Retomando la imagen de Kristeva, el mosaico que posibilita *Herir la perfección* no acaba en lo literal, en los artistas plásticos referidos; sino que apela a la propia construcción del mosaico, a la sensibilidad para receptor, para contemplar y hallar belleza en una realidad prosaica. Aunque esta se encuentre llena de dolor, incompreensión y nostalgia, la existencia maravilla en tanto posibilita encontrar en su seno el sentido que sepamos crearle.

**ANDRÉS CADENA,**  
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,  
SEDE ECUADOR

**SALVADOR DE MADARIAGA,**  
***Guerra en la sangre,***  
Madrid, Fundación José Antonio  
Castro, 2012

Los hijos de los Manriques y Esquiveles, sagas familiares protagonistas de la pentalogía *Esquiveles y Manriques* de corte histórico y ambientada en México, Venezuela, Cuba, Jamaica y Perú en los años de la colonización de América, son los motores argumentales de *Guerra en la sangre*. Esta novela, obra del coruñés Salvador de Madariaga, (1886-1978) ha sido publicada por la española Fundación Castro, siguiendo la edición de la editorial Sudamericana de Buenos Aires de 1957, en la Colección Horizonte, y es la segunda del citado ciclo narrativo.

Salvador de Madariaga, ingeniero de minas de formación, de pensamiento liberal y federalista, embajador español en Washington y París que se carteo con personalidades como Churchill o Camus, ministro en el Gobierno de Lerroux, catedrático de Lengua y Literatura Española en Oxford, galardonado con los premios Goethe y Carlomagno, leyó su discurso de ingreso en la RAE 40 años después a causa de su exilio, un dato insólito en la historia de la institución. Su obra literaria comprende ensayo (destaca su guía sobre *El Quijote*), poesía de ligera y clara belleza, y narrativa, entre la que se halla la novela *Guerra en la sangre* que reseñamos y cuyo inicio de redacción se produce tras la publicación de su ensayo *El ocaso del imperio Español en América*.

Los Manriques y Esquiveles tienen un punto en común, una tragedia íntima que confluye, el mestizaje de sus linajes, lo cual llena de rabia y pertur-

profundamente triste, y también profundamente hermosa.

Retomando la imagen de Kristeva, el mosaico que posibilita *Herir la perfección* no acaba en lo literal, en los artistas plásticos referidos; sino que apela a la propia construcción del mosaico, a la sensibilidad para receptar, para contemplar y hallar belleza en una realidad prosaica. Aunque esta se encuentre llena de dolor, incompreensión y nostalgia, la existencia maravilla en tanto posibilita encontrar en su seno el sentido que sepamos crearle.

**ANDRÉS CADENA,**  
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,  
SEDE ECUADOR

**SALVADOR DE MADARIAGA,**  
***Guerra en la sangre,***  
Madrid, Fundación José Antonio  
Castro, 2012

Los hijos de los Manriques y Esquiveles, sagas familiares protagonistas de la pentalogía *Esquiveles y Manriques* de corte histórico y ambientada en México, Venezuela, Cuba, Jamaica y Perú en los años de la colonización de América, son los motores argumentales de *Guerra en la sangre*. Esta novela, obra del coruñés Salvador de Madariaga, (1886-1978) ha sido publicada por la española Fundación Castro, siguiendo la edición de la editorial Sudamericana de Buenos Aires de 1957, en la Colección Horizonte, y es la segunda del citado ciclo narrativo.

Salvador de Madariaga, ingeniero de minas de formación, de pensamiento liberal y federalista, embajador español en Washington y París que se carteo con personalidades como Churchill o Camus, ministro en el Gobierno de Lerroux, catedrático de Lengua y Literatura Española en Oxford, galardonado con los premios Goethe y Carlomagno, leyó su discurso de ingreso en la RAE 40 años después a causa de su exilio, un dato insólito en la historia de la institución. Su obra literaria comprende ensayo (destaca su guía sobre *El Quijote*), poesía de ligera y clara belleza, y narrativa, entre la que se halla la novela *Guerra en la sangre* que reseñamos y cuyo inicio de redacción se produce tras la publicación de su ensayo *El ocaso del imperio Español en América*.

Los Manriques y Esquiveles tienen un punto en común, una tragedia íntima que confluye, el mestizaje de sus linajes, lo cual llena de rabia y pertur-



ba al hijo de Alonso Manrique, Rodrigo. Pero estas dos sagas están acompañadas en sus peripecias por personajes históricos como el Virrey de México, Antonio de Mendoza, un Hernán Cortés venido a menos, Pedro de Alvarado y los padres Zumárraga y Sahagún. Precisamente será el Virrey quien despliegue una política apaciguadora para calmar la rivalidad entre aristócratas y comerciantes, entre cristianos viejos, prósperos y nobles (Manrique) y los conversos acomodados que empatizan con el pueblo (Esquivel), sosteniendo “amistad con los caciques, nada de ocasiones para que se alborote la india. Discreción” para que nadie se alce en armas entre 1537 y 1541 en México, fecha y lugar en los que transcurren los acontecimientos novelados. En el mismo sentido conciliador, el padre Marcos cuenta que “estos indios son hombres como nosotros: unos buenos, otros medianos, otros malos y otros peores. Como nosotros...”. Sin embargo, hay muchos partidarios de las armas, como Alonso Manrique, quien sostiene que “no hay otro modo de cambiarle la religión a un pueblo que la conquista”. Esa pugna queda plasmada en la novela sin resolverse.

Madariaga emplea el diálogo como principal recurso narrativo, logrando así que los personajes, mediante sus propias palabras, identifiquen ante el lector su manera de discernir, su carácter, sus entrañas, su psicología en definitiva. Pero Madariaga llega al extremo de dialogar situaciones que podían haber sido narradas, percibiéndolas el lector por medio de los puntos de vista de los personajes presentes mediante el empleo de la tercera persona omnisciente o la primera persona del monólogo in-

terior, ahondando en la postura de que sean los propios personajes los que desvelen gradualmente su interioridades al lector, ya sean o no oníricas. De hecho la novela reúne muchos requisitos para ser adaptada a los escenarios o, incluso, al cine, género que atraía a Madariaga.

El hilo conductor entre esos diálogos es la cotidianeidad de la vida en la tierra colonizada o la intrahistoria, aderezado con la idea de que en una persona conviven varias en función tanto más del mestizaje sanguíneo que corra por sus venas que de la clase social a la que pertenezca el antepasado. Sirva como ejemplo Rodrigo, un español agriado en su piel india.

El violento Rodrigo Manrique es el eje argumental de una novela, donde el amor tiene una especial preponderancia, como lo demuestran las idas y venidas sentimentales del propio Rodrigo primero con la india Mariposa, a la que embaraza sin pasión, y luego con la cristiana Catalina, las posteriores de la propia Catalina con el recién llegado de Salamanca, Luis Esquivel, las de Isabel Manrique y Fernando Alvarado, a pesar de los lances y percances de la conquista de las sierras adustas de Quivira. Esa maraña amorosa se urde sin perder de vista los intereses económicos y de poder social de las familias, quienes no dudan en utilizar a sus hijos como moneda de cambio en su provecho, sin atender a las razones del corazón. Es el caso de Catalina, hija del conquistador Juan Alvarado, a todas luces “fea”, que se enamora de Luis Esquivel y es correspondida por él, aunque todos ven en esa una unión de conveniencia: Esquivel lograría una magna dote y Alvarado solucionaría sus problemas

con la Cancillería, merced al cargo de Luis. A pesar de que Luis, hijo de reconciliado y nieto de quemado en la hoguera, se acerca a ella por consejo de su padre y llega a reconocer los estragos de la viruela en el rostro de Catalina, acaba por rendirse a su hermosura interior sin necesidad de dote alguna o herencia, a la que termina renunciando.

Rodrigo, machista, vengativo, rencoroso sin tregua que a todos ofende a sus 17 años, ya sea padre, hermana o perro, tiene un problema, que radica, en palabras del padre Sahagún, en que vive “entre dos sangres. Para los españoles es indio. Para los indios es español. Si parece indio, lo mejor será darle descanso haciéndole vivir entre los indios”. A ello hay que sumarle su incapacidad para amar una mujer, porque “no sé lo que es amor... sino que es una cosa que cuentan en los romances”, así como su falta de personalidad, sucumbiendo a los maliciosos y perniciosos deseos de Carlos Cuanacoch o Culebra-de-Zarcillos, hermano de la mujer de Alonso Manrique, una cristiana ejemplar para mayor nudo. Pero el nudo se enreda más cuando se sabe que Rodrigo ha hecho vida de pagano mexicano, se ha alejado de la fe cristiana y Mariposa le ha dado un hijo antes de fallecer, un indio de ojos azules. El terremoto en la casa de los Manrique es de una considerable magnitud y hace temblar hasta a su madre, personaje imperturbable y de una caridad y bondad sin límites. El Virrey necesita un castigo ejemplar para evitar que los indios prosigan con su culto pagano y todo apunta a un perjudicado. Sin embargo, no logra evitar la rebelión en la tierra norteña de los indios pobres, que tienen poco que perder y que están li-

derados por aquel que dice recibir el influjo del brazo de Moteczuma y de la cabeza de Utitzilíochtli.

Por tanto, los ingredientes romántico y de aventuras no faltan en la novela, puesto que los españoles colonizadores entablan relación con los indios y ese choque vital le sirve a Madariaga de sostén de la trabazón narrativa de una novela con final abierto y con alienato literario de valía, gracias a los certeros diálogos y a la evolución gradual y atinada del argumento. Madariaga no defrauda.

**CARLOS FERRER**

**RAÚL SERRANO SÁNCHEZ, COMP.,**  
**Rondando a J.J.**  
**Tributo a Julio**  
**Jaramillo Laurido,**  
 Quito, Ministerio Coordinador  
 del Patrimonio,  
 2012, 178 pp.

*Rondando a J.J.* es más que un homenaje al cantante guayaquileño, es un asedio textual, un rodear al mito, un rondar a una figura que es parte del imaginario no solo local sino también latinoamericano.

Es evidente que no hay un solo JJ sino varios y que todos están bajo la sombra de la fatalidad, signo cruel. Cada JJ (el trovador, el *womanizer*, el amigo, el padre) está en *Rondando a JJ*, compilación de Raúl Serrano Sánchez.

Los textos escogidos de Fernando Artieda, Fernando Nieto, Raúl Vallejo, Jorge Velasco, Jorge Martillo y Raúl Pérez Torres son más que suficiente para conformar un canon sobre el llamado Ruiseñor de América.

El poema "Pueblo, fantasma y clave de JJ" de Fernando Artieda es acaso el que más ligado está con el imaginario guayaquileño. Artieda fue parte de Sicoseso, grupo de escritores guayaquileños que creó un verdadero laboratorio de lenguaje coloquial a mediados de los 70 en Guayaquil.

El relato "Rondando tu esquina" en el cual se ha inspirado el compilador para titular esta obra, recrea en un lenguaje –que parece tomado del pasillo o del bolero– el multitudinario funeral de JJ. Este texto de Pérez Torres pertenece al libro *En la noche y en la niebla* que ganó el Premio Casa de las Américas en 1981.

"El cuento de Erasmo" es parte de la novela *El rincón de los justos* de Jorge Velasco Mackenzie (el único con dos textos antologados) y también elabora su lenguaje con la coba siempre en la línea del grupo Sicoseso, grupo al que Raúl Vallejo compara con una pieza de ajedrez: "una más del infinito número de torres de marfil que se desmoronan luego de la publicación del número único de su revista literaria".

El cronista de la ciudad de Guayaquil, Jorge Martillo (también poeta al igual que Artieda), elabora una especie de biografía lírica de Mister Juramento que oportunamente es rescatada de un libro de crónicas titulado *Guayaquil de mis desvaríos*. El gran logro de Martillo es darle voz propia al cantor pues le dedica todo un bloque narrativo en primera persona del masculino singular.

Otra joya de poeta incluida en esta antología es "Nocturno de celaje deslumbrante" de otro poeta, Fernando Nieto. El fragmento pertenece a una novela inédita titulada *Bulevar manigua*. Al igual que el relato de Pérez Torres, Nieto se centra en los asistentes al cortejo fúnebre. La gran diferencia es que el escritor guayaquileño nacido en Quito se dedica a hacer una prosa poética sin puntos ni comas, escrita en su totalidad de corrido, y hasta aparecen escritores locales como el Flaco Artieda, el "manaba mardito" y el "renegrido Ulloa" entre los dolientes.

"El alma en los labios" de Raúl Vallejo tiene como voz narrativa a Rosa Amada Villegas. Al igual que Nieto, Vallejo hace desfilar a la "hermandad de sicosesadores de la palabra" pero traslada el velorio al bar El rincón de los justos en el barrio de Matavilela.

¿Cuál es el sentido de reunir a todos estos textos en un solo libro más allá del evidente homenaje?

En esta antología Raúl Serrano sale tras las pistas de cada JJ, buscándolas no solo en las letras de las canciones sino también en la textualidad generada por su mito. No es un acto de exhumación, tampoco una apología. Es la creación de un monumento textual en el que está presente la voz y el cuerpo del zorzal, su dimensión paralela, a la vez íntima y exhibicionista, privada y teatral donde se movía a sus anchas un JJ con un ADN que contiene música y literatura al mismo tiempo.

Esta compilación explora la zona inestable donde los secretos íntimos se dejan contaminar por los axiomas de lo público y la soportable levedad del mundo social por la letra insuficiente de la literatura. Insuficiente porque JJ apenas es motivo de un poema o un cuento. No es todavía personaje de novela. Ya lo ha sido de películas o teleseries pero no de una obra literaria de largo aliento.

Quizá el texto antologado que más se acerca a lo novelesco es curiosamente un ensayo de Jorge Velasco Mackenzie, titulado “El que la pone se la lleva: Encores de Julio Jaramillo. 10 pistas para leer la vida de un ídolo popular”. El novelista guayaquileño, que también fue parte de la hermandad de Sicoseo, indaga sobre el mito de manera lúcida con fragmentos de entrevistas y armando viñetas narrativas dentro de sus reflexiones.

Tal vez aparezca, y quién sabe si firmada por Jorge Velasco, la gran novela con JJ's inesperados, capaces de poner a distancia, ironizar o aún refutar

buena parte de los tipos, arquetipos y estereotipos que rondan sobre él.

Dos ausencias son notorias en este libro: la de los fragmentos de *Nunca más el mar* que Miguel Donoso Pareja le dedica a JJ y la de la biografía *El ruiseñor de América* que Edgar Allan García escribiera en forma de reportaje novelado y que, aunque forma parte de la bibliografía de Raúl Serrano, debió haberse reproducido un fragmento. Tanto la de Donoso como la de García son dos obras valiosas, en su aspecto tanto testimonial como literario, que seguramente serán convocadas en la segunda edición de esta compilación.

Un párrafo aparte merece la sesuda introducción del compilador. Raúl Serrano hace un ensayo donde se cruzan los discursos de la antropología, la sociología de masas y los estudios culturales. Es un texto de 37 páginas y 32 fuentes bibliográficas que resulta casi una monografía sobre la recepción de JJ como fenómeno de masas. Huyendo de la dicotomía de alta y baja cultura y del lenguaje academicista, Serrano pone en su sitio al mito del cantor popular dándole un contexto histórico, un marco social y político que acaso antes no tuvo.

Valedera la iniciativa del Ministerio de Patrimonio Cultural que ha publicado este libro como un rescate de un patrimonio simbólico como lo es JJ. En el prefacio, la poeta María Fernanda Espinosa inscribe esta antología como parte de un proceso para la declaratoria del pasillo como Patrimonio Cultural del Ecuador junto al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. La música de Julio Jaramillo Laurido, como dice la poeta Espinosa, está sonando en este momento “en la sala de alguna casa o en

la esquina de algún barrio. Y también en las páginas de este libro”.

MARCELO BÁEZ MEZA  
ESCUELA POLITÉCNICA DEL LITORAL,  
GUAYAQUIL

**JOSÉ JOAQUÍN OLMEDO,**  
***La victoria de Junín.***  
***Canto a Bolívar (1825),***  
***Estudio introductorio:***  
***Raúl Vallejo;***  
***Prólogo: Fernando Iwasaki,***  
Quito, Universidad Andina  
Simón Bolívar, Sede Ecuador/  
Ediciones Doce Calles, S.L.,  
2012, 114 pp.

¿Quién lee hoy el largo poema épico de Olmedo que no sea estudiante de la carrera de Literatura? Tal vez algún maestro de secundaria sigue exigiendo la memorización de aquellos versos iniciales “El trueno horrendo que en fragor revienta / y sordo retumbando se dilata...” por el efecto sonoro y porque son ejemplo de figuras retóricas llamativas. Lo cierto es que el texto que nos hizo sentir orgullosos de contar con un poeta continental reposa como pieza venerable en el museo de la memoria literaria nacional.

Y esa memoria requiere de combustión que la encienda y caliente, al menos para las fiestas patrias. Para ello contamos con libros nuevos que refrescan nociones viejas. O que las iluminan con renovadas perspectivas. Esto me acaba de ocurrir con la edición emprendida por iniciativas ecuatorianas (Universidad Andina Simón Bolívar) y españolas, dado que el magno poema había carecido de publicación en el país de nuestros ancestros colonizadores.

El libro de escasas 114 páginas resulta un excepcional instrumento de estudio porque contiene muchos elementos para que el lector aprecie que se trata de un puntal literario. Los 906 versos con las mismas notas con que

la esquina de algún barrio. Y también en las páginas de este libro”.

MARCELO BÁEZ MEZA  
ESCUELA POLITÉCNICA DEL LITORAL,  
GUAYAQUIL

**JOSÉ JOAQUÍN OLMEDO,**  
***La victoria de Junín.***  
***Canto a Bolívar (1825),***  
***Estudio introductorio:***  
***Raúl Vallejo;***  
***Prólogo: Fernando Iwasaki,***  
Quito, Universidad Andina  
Simón Bolívar, Sede Ecuador/  
Ediciones Doce Calles, S.L.,  
2012, 114 pp.

¿Quién lee hoy el largo poema épico de Olmedo que no sea estudiante de la carrera de Literatura? Tal vez algún maestro de secundaria sigue exigiendo la memorización de aquellos versos iniciales “El trueno horrendo que en fragor revienta / y sordo retumbando se dilata...” por el efecto sonoro y porque son ejemplo de figuras retóricas llamativas. Lo cierto es que el texto que nos hizo sentir orgullosos de contar con un poeta continental reposa como pieza venerable en el museo de la memoria literaria nacional.

Y esa memoria requiere de combustión que la encienda y caliente, al menos para las fiestas patrias. Para ello contamos con libros nuevos que refrescan nociones viejas. O que las iluminan con renovadas perspectivas. Esto me acaba de ocurrir con la edición emprendida por iniciativas ecuatorianas (Universidad Andina Simón Bolívar) y españolas, dado que el magno poema había carecido de publicación en el país de nuestros ancestros colonizadores.

El libro de escasas 114 páginas resulta un excepcional instrumento de estudio porque contiene muchos elementos para que el lector aprecie que se trata de un puntal literario. Los 906 versos con las mismas notas con que

su autor apoyó la lectura, un prólogo del escritor peruano Fernando Iwasaki y una introducción de análisis político y poético de Raúl Vallejo.

Lo he leído con fruición porque el epinicio olmediano es materia anual de mis cursos y frecuente motivo de comentario en voz alta. Cada maestro debe tomar partido sobre puntos medulares de discusión en su torno, que pese al tiempo transcurrido no pueden allanarse a un mismo punto. ¿Fue Olmedo un poeta neoclásico o romántico en su composición? ¿Triunfaron las reglas preceptivas sobre el ímpetu creativo que el vate reconocía en esas musas que vio como “mozas voluntariosas, desobedientes, rebeldes, despóticas (como buenas hembras)”, con puntazo a la condición femenina –hábito hasta de los más “serenos” pensadores–? ¿Acertó o se equivocó al introducir la imagen del inca Huaina Cápac como sombra emergente de la más alta trascendencia que le dio unidad al poema pero opacó la figura del héroe Bolívar?

Los dos estudiosos coinciden en identificar a Olmedo como un hombre en permanente conflicto, tironeado por su vocación de servicio político y por una fuerte disposición literaria que tuvo que postergar al aire de los eventos libertarios. Iwasaki lo ve como un “hombre culto, decente y honesto” que fue construyendo durante su vida un concepto de patria que va desde sus más personales afectos hasta asumir los compromisos que lo llevarían a “construir la Patria en mayúsculas”. Vallejo abunda en investigaciones sobre las cartas intercambiadas entre el héroe y el poeta al punto de rescatar un lado espontáneo, hasta juguetón de esa correspondencia que trató directamente

las características del canto. Todos sabemos que Bolívar fue el primer crítico de *La victoria de Junín* y que pese a los reparos que tuvo sobre el plan de construcción, declaró que la musa del guayaquileño era “una deidad mentirosa” porque elevaba a los participantes en la guerra al Olimpo de los grandes.

Estos libros, sobre cuyas páginas crece el pensamiento evaluador de nuestra literatura, suelen pasar inadvertidos, no llegan a las manos adecuadas. El tema del conocimiento y de la distribución de las publicaciones nacionales sigue siendo un problema sin atención ni solución.

**CECILIA ANSALDO BRIONES,**  
UNIVERSIDAD CATÓLICA  
SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**ABDÓN UBIDIA,**  
***Callada como la muerte,***  
 Quito, El Conejo,  
 2012, 109 pp.

Un torturador que, terminada la dictadura militar de Argentina, se refugia con una identidad falsa en Quito. Una pareja con familia que ha sido torturada por aquel y que pudo escapar del tormento hacia Ecuador. Un médico, quiteño diletante con veleidades intelectuales, que se ve envuelto en una aventura que rompe la apacibilidad de su vida burguesa. Estos son los personajes de una historia intensa, atravesada por la crueldad humana y la justicia poética, que nos es contada con maestría narrativa en *Callada como la Muerte*, la más reciente novela corta de Abdón Ubidia, Premio Espejo de Literatura 2012.

Ubidia ha tejido una trama que, por un lado, es profunda en desmenuzar el alma de sus personajes: las más abyectas culpas y las más nobles intenciones se entremezclan en cada uno de ellos para ejecutar acciones impregnadas del mal. El mundo se presenta como un espacio en donde la sobrevivencia es consecuencia de una lucha cruenta y sin moral. Más allá de las causas políticas o personales que cada personaje defiende, la narración nos conduce por sucesos que testimonian la espiral de la violencia de una lucha política sin concesiones.

La intensidad está acentuada por una narración manejada con sabiduría. Los personajes hablan sin ser juzgados por el autor: son las propias palabras de aquellos las que provocan en los lectores la simpatía o la animadversión hacia estos. Los hechos, contados con

lenguaje sustantivo, apretado, están desnudos con toda su ferocidad auestas. Y esa manera de acumularse la violencia es lo que hace de la novelina un relato fascinante y agobiante.

La Muerte, entonces, es ese personaje escondido cuyo espectro atraviesa la historia. La Muerte, precisa, silenciosa, acude al llamado de los seres humanos que solo encuentran saciado su rencor con el exterminio del enemigo. La Muerte que se presenta necesaria para consumir el sentido poético de la justicia: no la de los tribunales, como dice un personaje, sino la de la Vida.

Y es que no se trata de una violencia en abstracto. Se trata de la violencia de los opresores en contra de los oprimidos y de la resistencia de estos contra la persecución y la tortura. En la novela, este sentido de la violencia de los opresores que se desató en un país y que se cierne en otro, está trabajado de tal manera que se vuelve posible la complicidad de los lectores con la venganza de la viuda del militante asesinado por el torturador. Al mismo tiempo, los escrúpulos de la viuda al momento de acudir, "callada como la muerte", a la ejecución de la venganza son los escrúpulos de los oprimidos al momento de ser parte de un acto violento, mortal. Pero existe la justicia poética. Y a ella acude el autor al momento de narrar el desenlace por el que opta.

Estamos ante una novela atravesada por lo político en la que el autor, con mano maestra, toma partido por los oprimidos sin estridencias panfletarias. Y, en medio de esa violencia, aparece la mano experimentada del escritor que construye un relato cargado de mediaciones y sentido de lo humano. El personaje del torturador está mediatizado



por la piedad del autor con sus criaturas pero también con la precisión política de quien sabe que está trabajando con una materia cargada de violencia. El personaje de la joven viuda está construido desde la solidaridad y no por ello se la exime de la sevicia con la que ejecuta su venganza.

*Callada como la Muerte*, de Abdón Ubidia, es una novela corta que deslumbra por la intensidad de lo narrado, que estremece por la humanidad de sus personajes en medio de la violencia y la crueldad de sus historias, y que confronta a los lectores con el sentido profundo de la justicia.

**RAÚL VALLEJO,**  
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,  
SEDE ECUADOR

**SANDRA DE LA TORRE GUARDERAS,**  
***El hueco en el zapato,***  
Quito, El Ángel Editor,  
2012, 84 pp.

### CIFRANDO CLAVES

*El hueco en el zapato* de Sandra de la Torre Guarderas (Quito, 1971) es una conjunción y dispersión de sentidos y contrasentidos; es la escritura que se disloca ante la tentación de lo que pueda erigirse como realidad; es la escritura subcutánea del cuerpo y de los cuerpos que solo se salvan en el estallido de las palabras y en la agonía —esa resurrección divina, total y amputada— que permite el verso.

Por lo que el título sugiere —lo del “hueco”— este es un texto que apuesta, se suma y se consume en las visiones de la poesía moderna y su deconstrucción expresada en los tiempos y el siglo que nos inunda. Es la poética de un vacío que da cuenta, a su vez, que ese vacío solo es la continuidad de unas existencias en las que toda búsqueda o argumento por legitimarse en lo terrenal, pasa por enfrentar los círculos (incluidos los que tatuó Dante) en los que toda máscara es la revelación de una verdad oculta, solo descifrable en la travesía mortal del poema.

Pero, ¿de qué se nutre esta escritura de la autora quiteña?

De aquellos elementos que forman parte del universo simbólico que el sujeto lírico construye usurpando a la memoria, a la historia y a su tiempo lo que en términos denotativos se agita en las aguas de la “voracidad” cotidiana:

por la piedad del autor con sus criaturas pero también con la precisión política de quien sabe que está trabajando con una materia cargada de violencia. El personaje de la joven viuda está construido desde la solidaridad y no por ello se la exime de la sevicia con la que ejecuta su venganza.

*Callada como la Muerte*, de Abdón Ubidia, es una novela corta que deslumbra por la intensidad de lo narrado, que estremece por la humanidad de sus personajes en medio de la violencia y la crueldad de sus historias, y que confronta a los lectores con el sentido profundo de la justicia.

**RAÚL VALLEJO,**  
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,  
SEDE ECUADOR

**SANDRA DE LA TORRE GUARDERAS,**  
***El hueco en el zapato,***  
Quito, El Ángel Editor,  
2012, 84 pp.

### CIFRANDO CLAVES

*El hueco en el zapato* de Sandra de la Torre Guarderas (Quito, 1971) es una conjunción y dispersión de sentidos y contrasentidos; es la escritura que se disloca ante la tentación de lo que pueda erigirse como realidad; es la escritura subcutánea del cuerpo y de los cuerpos que solo se salvan en el estallido de las palabras y en la agonía —esa resurrección divina, total y amputada— que permite el verso.

Por lo que el título sugiere —lo del “hueco”— este es un texto que apuesta, se suma y se consume en las visiones de la poesía moderna y su deconstrucción expresada en los tiempos y el siglo que nos inunda. Es la poética de un vacío que da cuenta, a su vez, que ese vacío solo es la continuidad de unas existencias en las que toda búsqueda o argumento por legitimarse en lo terrenal, pasa por enfrentar los círculos (incluidos los que tatuó Dante) en los que toda máscara es la revelación de una verdad oculta, solo descifrable en la travesía mortal del poema.

Pero, ¿de qué se nutre esta escritura de la autora quiteña?

De aquellos elementos que forman parte del universo simbólico que el sujeto lírico construye usurpando a la memoria, a la historia y a su tiempo lo que en términos denotativos se agita en las aguas de la “voracidad” cotidiana:



imposible, siempre tenebrosa que desde la autoridad –reproducción de toda sintomatología que el orden posmoderno produce a la perfección para “vigilar y castigar”– se da en las tribus con rostro de santidad. El cierre del poema, enriquece, dota de resonancia diabólica, por tanto poética, al título y a todo el texto de tal manera que lo resignifica:

Demasiados  
    los almuerzos  
vivididos en la casa  
sin ramos de rosas  
solo  
    delirios. (p. 24)

## JUEGO E IRONÍA

Continuando esa línea entre lo lúdico y lo irónico, que se manifiesta en el uso de la versificación resquebrajada, dislocada, está “Vocabulario”. Un texto que estremece por lo que nos redescubre pero, a la vez, porque nos deja con la sensación de la bofetada que no sabemos qué francotirador (oficio de todo reinventor) nos la propinó. El poema recrea el desenmascaramiento y los rituales del adiós entre los amantes fugaces o eternos; eternos precisamente por esa fugacidad. El origen de la crisis se expresa, se representa, en el desplome del lenguaje verbal (que es la suma de tantos códigos), que divorcia a los cuerpos. Quizás, la verdad despiadada de esto es que el inicio de la caducidad de una pasión (“las palabras se contagian / por coito emocional”, dice el sujeto lírico) como sucede en el cuerpo social, comienza por la corrupción del lenguaje; crisis que ha desplomado imperios y sistemas políticos que en su momento se supieron inamovibles; crisis que también fueron el

inicio de nuevas y deslumbrantes liberaciones, por tanto de fugas hacia aquello que siempre será una tentación por probar, como bien lo denuncia el poema:

[...]  
me voy con un discurso  
                    casi roto  
y me entran ganas de añadir  
                    vocablos nuevos a mi equipaje  
                    aunque sea por cultura general.  
(p. 41)

En un texto breve, pero intenso y rico en su pluralidad de sentidos, “Fondue”, se nos propone un doble juego: visión de lo revelado, revelación de lo sugerido a través de ese contagiarse de las palabras por el “coito emocional” y otros acoplamientos poco o nada juiciosos. Escritura sensual y voluptuosa para atrapar esa secuencia de lo precario de la memoria que se trastoca en experiencia erótica insinuante, pues la impronta del *fondue* es, simultáneamente, la constatación de la corrupción sinuosa, continua de la memoria y el deseo:

Un fluir negro  
se excita a fuego lento  
                    me bulle.  
  
Son ganas  
                    que no pasan  
                    aunque paso  
                                    de largo  
con los ojos bien cerrados  
                    viendo  
                    lo invisible. (p. 33)

## MATERIA CONSTANTE

Si bien lo amatorio es parte de la materia que echa a andar la máquina verbal de Sandra de la Torre, la visión

del amor está atravesada por la noción de inocencia, como experiencia preliminar, pero también por la superación, o el posible acabóse que puede significar la experiencia amoratoria en tanto expresión de ese cotejo (dilema en continua formulación) de lo que Luis Cernuda llamó “la realidad y el deseo”. Lo uno y lo otro se expresan como parte de un “Partido amor” cuyas estratagemas, incluyendo el lenguaje, están mediadas por lo que son las claves y el argot del fútbol. Los amantes han desplazado sus códigos de encuentros y desencuentros no al territorio sacro del tálamo convencional, sino a uno más posmoderno, cotidiano y profano: la cancha como campo de un duelo en el que las motivaciones del amor dan paso a las del desencanto:

Sin defensa  
con tu mirada traspasándome  
respiro tus jadeos  
descargas con furia  
mando al carajo ese mundo  
ni solo  
tuyo  
ni solo mío  
y yo de rojo  
y tú de blanco. (p. 36)

Esta experiencia de lo amoroso y de la pareja, con los debidos matices y variantes, también está presente en un texto como “Fotograma veintitrés”, de escritura sensual y de un contenido erotismo, aunque de un final que alude a una respuesta insospechada a ese acto de ruptura que la mujer –la que habita el poema y la que se le parezca en la realidad– le gustaría suponer como un incendio total:

El infinito me desborda  
está en mi lengua

en mis  
ansias  
en la punta de mis  
dedos  
extendi-  
dos hasta el tope. (p. 50)

Si bien algunos de los elementos de la cultura de finales e inicios de siglo –en pleno estallido de la posmodernidad neoliberal– están presentes en esta escritura, estos se expresan como parte no solo de un sistema de signos, sino como la sangre que renueva un lenguaje que se muestra exhaustivamente castigado. Dentro de lo que es esa cultura postmoderna, caracterizada por lo evanescente, diaspórico y estrangulado por un exceso de significado, está el cuerpo de mujer que es parte del mercado de la moda, su sistema de valores impuesto por la hegemonía del marketing hedonista, el capital y todo lo que este, desde su rito de muerte, establece. A esa entidad, que solo es cierta en la verdad etérea del espejo, le canta la autora en el intenso “Belinda’s”. Elegía al cuerpo que, como la doble y única mujer de Pablo Palacio, hace del espejo el lugar de reconocimientos en el que la máscara impone su alma espuria:

[...]  
Sus dedos  
calcan una imagen de *Vogue*  
fantástica con sus  
uñas  
postizas  
las mira-  
das  
coinciden  
en el espejo. (p. 25)

“Sosiego metropolitano” da cuenta, desde el cruce de las sugerencias, de aquellos personajes (el travesti o

la furcia) que son la historia secreta, pero siempre la más humana y vital de toda urbe, que en estos textos se propone como un territorio de permanente sospecha. La ironía del título desdice el drama, la situación límite en la que el personaje se debate al enfrentar un terror, que en su condición de sujeto excluido para el imaginario social y político se torna “normal” que sea víctima de la violencia enmascarada:

Aterrados los tacones tropiezan  
buscando escondite.  
Un alarido se confunde  
con las protestas vanas de la madera  
golpeada y friccionada.

[...]  
La ciudad y sus gritos  
se sosiegan. (p. 27)

### CONFESIÓN DE PARTE

Lo religioso, que contamina toda gran poesía, está presente en algunas alusiones que tejen esta escritura, de manera particular en el bello y enigmático “Moria”. Alusión a un reino que puede ser parte de una saga fantástica o demasiado comprometida con la experiencia humana del pasado y el presente. Todo se dice en términos de una confesión que tiene hálito bíblico, pero también de crónica de lo que es la búsqueda de ese absoluto que posee diversos nombres:

En Moria  
con las rodillas levemente flexio-  
nadas  
los brazos horizonta-  
les  
espero la fe suficiente

para despeñarme  
a la resurrección. (p.  
62)

Un “despeñarse a la resurrección” es cada uno de estos textos que integran *El hueco en el zapato*, que mereciera en 2012 el Premio Nacional de Poesía Paralelo Cero. Un abismarse desde y por el lenguaje, que se muestra templado y atemperado, como el vino a la hora de todas las tentaciones, quizás porque la autora, que no se queda en las restrictivas visiones y misiones de género, sino que por considerarlas, las transgrede entre uno y otro poema, le rinde tributo a ese lenguaje en “O/misión” (escrito con una h que de muda no tiene nada). Texto donde la palabra es motivo, criatura, animal fabuloso; un centauro, una Lerna que dice y niega, pero también que con su silencio otorga. Quizás sea esa la mayor de las virtudes de la palabra poética:

Renaces  
fructificas en cientos miles de palabras  
dispuestas a omitirse  
para decir. (p. 68)

En la sección que cierra el poemario, la autora reúne un has de textos que van desde el divertinvento, el experimentalismo caligramático (¿tributo a los maestros de la vanguardia latinoamericana y europea de los 20 del siglos pasado?), hasta el palimpsesto evidente en “Lector in fábula”. Tentativa y realización plena de lo que es la escritura y reescritura de un texto que tiene tres posibles soluciones, aunque cada una, como todo escrito, siempre sea el origen de ese texto que se multiplica al infinito porque, sucede con todo poema, la ver-

sión que le llega al lector es una de las tantas que el autor ensayó en solitario. Esta triada que es “Lector in fábula” nos recuerda el sentido absoluto, por tanto, perentorio, en continúa transición (eros y thanatos) de toda escritura. Octavio Paz, observaba, en un memorable texto de 1967, que “La significación no es aquello que quiere decir el poeta sino lo que efectivamente dice el poema. Una cosa es lo que creemos decir y otra lo que realmente decimos”.<sup>1</sup>

Este sencillo, profundo e irrefutable aserto, se cumple a cabalidad, en términos de significación, a la hora de entrar a desbrozar las páginas de este intenso, perturbador y seductor poemario de Sandra de la Torre Guarderas, que sorprende en su madurez y cuidada escritura, como debe ser con toda ópera prima y las que tendrá por estrenar.

Creo que es preferible hablar de “Ópera prima”, porque sucede que para un autor, no digamos de manera excepcional los y las poetas, cada uno de sus textos es un primer libro, parte y arte de ese único y diverso gran texto que siempre están reinventando sin tregua, sin concesiones, incluso al mismo cielo.

**RAÚL SERRANO SÁNCHEZ,**

ÁREA DE LETRAS,

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,

SEDE ECUADOR

(QUITO, JUNIO, 2012)

- 
1. Octavio Paz, “Forma y significado”, en *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967, reproducido en *Excursiones/IncurSIONES. Dominio extranjero. Fundación y disidencia. Dominio hispánico*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000, p. 490.

---

## REFERENCIAS

---

*de publicaciones*

**Alfredo Pareja Diezcanseco,**  
***Ensayos reunidos,***  
**Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, 2010, 426 pp.**

Al repasar –expresa el prologuista de este volumen Alejandro Querejeta B.–, los libros que publicó Alfredo Pareja Diezcanseco, sus numerosas colaboraciones en publicaciones periódicas, sus ensayos y conferencias e, incluso, algo de su correspondencia inédita; al examinar su biografía, sus angustias existenciales, desesperanzas y éxitos, cabe preguntarse cómo alcanzó este escritor a hacer tanto por la literatura en particular y también por la cultura del Ecuador.

La novelística de Alfredo Pareja y sus atendibles trabajos historiográficos han “ocultado”, de alguna manera, el notable y armonioso conjunto de sus ensayos de muy variados temas, de sus trabajos periodísticos y sus penetrantes críticas. Un oficio que nunca dejó de lado, y que le sirvió para darnos testimonio de lo que creyó rescatable entre sus coetáneos y contemporáneos, incluso más allá de las fronteras de su país y de su literatura.

*Ensayos reunidos*, de Alfredo Pareja, pretende ser una suerte de “plasmación” de los criterios que el escritor sustentaba respecto al género, y un recorrido por los temas que a lo largo de su vida fueron objeto de su interés y reflexión. Varios de ellos se debieron a las exigencias de determinadas coyunturas tanto culturales como políticas y otros a la necesidad de rendir homenaje a figuras literarias y artísticas que incidieron en su vida, en la del país y Latinoamérica.



**Gino Lofredo,**  
***Hojas de ruta. Aventuras de Aparicio Retaguardia,***  
**s.l., Maracuyá Ediciones. 2010, 319 pp.**

Gino Lofredo nació en Argentina en 1948. Ha dedicado parte de su vida al trabajo en emergencias complejas en América Central, el Caribe, países andinos, África Austral y Madagascar. *Hojas de ruta* es una novela ilustrada de viajes y aventuras. Está cargada de ironía y desopilante humor. Esta novela tienen la potencia de un híbrido porque encontramos fotos, mapas, ficción, hechos reales y voces ricas en individualidad que transcurren por conexiones temporales e inesperadas.

Aparicio Retaguardia es un doble agente, un ingenuo reportero, un solitario motociclista jubilado, una versión senil de Tintín, o un Papá Noel que recorre América Latina sobre dos ruedas: Don Aparicio es todo ello y a la vez ninguno. *Hojas de ruta* gira en torno al viaje que realiza este personaje tras aceptar una riesgosa misión, desde el sur equinoccial de Colombia hacia el desierto de La Guajira, hasta la frontera con Venezuela.

*Hojas de ruta*, sobrepone a la linealidad del viaje, las realidades paralelas de la memoria y las curvaturas del tiempo mostrando en Colombia algunos rostros de América Latina: violencia mercenaria, gente asombrosa y geografía imponente.

**Raúl Pérez Torres,**  
***Un siglo de ausencia y otros cuentos,***  
**Quito, Libresa, Colección Antares, 2010, 250 pp.**

*Un siglo de ausencia y otros cuentos* es una antología personal, ya que es el mismo Raúl Pérez Torres el que selecciona los textos que considera más representativos de los libros que viene publicando desde 1970. Esta edición trae un amplio estudio introductorio de la crítica y académica Alicia Ortega Caicedo.

Según Ángel Felicísimo Rojas, “Raúl Pérez Torres es uno de los escritores representativos de su tiempo y de su generación. Es el suyo un sensualismo amargo y desbocado. Pero el veneno que destila tiene, para el lector más exigente, un sabor de pecado que embriaga. Es un poeta maldito que con su palabra lacónica y penetrante, descubre los secretos más recónditos del alma, a la cual lleva, cuando menos se piensa, a sumergirse en antros de pesadilla donde todo es bajo, vil y canalla. Inclusive el erotismo que satura sus bellísimos relatos, está teñido de tragedia y remordimiento. Pero su lectura apasiona y atrae”.

**Wilfrido H. Corral,**  
***Cartografía occidental de la novela hispanoamericana,***  
**Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, Colección Estudios**  
**literarios y culturales, vol. 4, 2010, 387 pp.**

El autor de esta recopilación de ensayos críticos, señala, “Como prueban varias novelas hispanoamericanas de la segunda mitad del siglo pasado, nuestra novelística es frecuentemente vista como “suplemento” de enunciados del primer mundo, o como retórica narrativa pedestre. Sin acudir a las acostumbradas tautologías sobre qué es nuestro y qué es “occidental”, habría que pensar en algunas diferencias básicas que tienen que ver con la lengua española que empleamos para nuestra expresión.

“Este libro surge de varios años de considerar nuestra novela en la teoría literaria mundial y esta en aquella, porque esa relación especular es la manera esencial para confirmar cómo la novela hispanoamericana en verdad nunca se ha distanciado de la práctica o teoría occidental, por encima de “realismos” y otras magias. Ante esa evidencia, la crítica y teoría utilizadas para interpretarla siguen sin otra opción que recurrir a mapas críticos y teóricos occidentales. Esta afirmación no es dogmática, dependientista o tautológica, sino un hecho que se desprende de una larga constatación interpretativa. Además pretende evidenciar que el proceso de mundialización de la novela no podrá hacer otra cosa que admitir que su avatar hispanoamericano siempre ha sido parte de Occidente.

“Sin duda, esa admisión se seguirá dando en este siglo, y *Cartografía occidental de la novela hispanoamericana* pretende ser una primera contribución al desarrollo de una redefinición de los conceptos a los que se sigue acudiendo para explicar el género. Implícita o explícitamente, los capítulos de este libro dialogan con la crítica internacional y local de nuestra novela, no por un afán de “occidentalizar” el género sino por la idea de superar la opacidad en que le ha depositado el tiempo real y crítico en nuestro pasado reciente y cualquier adhesión fundacional.

**Fabián Guerrero Obando,**  
***La víspera,***  
**Quito, Eskeletra, 2011, 103 pp.**

Fabián Guerrero Obando, anota la crítica Cecilia Ansaldo Briones, con versos que han buceado en la esencia poética para presentar definiendo –posibilidad suprema de la metáfora–, para dibujar en mínimos trazos, para estremecer con la fuerza de la pedrada y del impacto, lleva al lector por los pasadizos de hospitales,

salas quirúrgicas y lechos olvidados donde se cuece el alma en guerra sostenida con el cuerpo maltrecho.

Algunas imágenes, me atrevo a avizorar, alcanzarán la fuerza de los apogemas: /El mundo es un nudo en el pañuelo gris que serpentea/ una peonza que gira y pasa/ Escalpelo en mano/ y /La enfermedad es una bestia que reposa sobre las piernas/, se quedan fácilmente en la memoria prestándonos palabras para nuestros propios dramas.

En la poesía ecuatoriana de hoy hay puesto para variadas opciones poéticas; entre estas, la línea cortada, lacónica, que aprieta entre sus pliegues sentidos que se esconden a la lectura superficial. De esta estirpe es *La víspera*, poemario orgánico que no necesita numerar ni titular los fragmentos de un macromundo al que puede ingresar por cualquier lado.

No se crea que el muestrario del abatimiento físico humilla o derrota. De este poemario emerge una mirada sabia al lado inevitable del hecho de estar vivo y, por contraste o compensación, un implícito homenaje a la salud y la energía. Lo hermoso es –concluye Ansaldo– que nos lo dice un poeta con las palabras precisas.

**Graciela Gliemmo,**  
***El tiempo que quieras,***  
**Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011, 189 pp.**

En la nota de presentación de este libro, los editores señalan: “¿Por qué ley fatal e incomprensible la realidad nunca se ajusta a la dimensión de nuestros sueños? ¿Por qué el tiempo de la espera, de las ilusiones, supera con amplitud los momentos en que las fantasías se deforman hasta ser reales?”

Estos interrogantes, formulados en la voz de uno de los personajes de la argentina Graciela Gliemmo, bien podrían funcionar como claves de lectura para este exquisito conjunto de cuentos. Pues en *El tiempo que quieras* se vislumbra la “revelación de un mundo” inquietante: el mundo que late entre lo onírico y la vigilia, entre el deseo y la realidad; el mundo que palpita entre la memoria y el olvido, y que se manifiesta en el presente en los pliegues de lo cotidiano, en la identidad más íntima.

Una palmera que ensombrece a los amantes; una despedida teñida de abandono: la sugestiva elección de una orquídea o de una habitación adolescente; el cambio en el rumbo de una vida matizada por la ambigüedad de lo fantástico: la ilusión de un amor para siempre... Con delicioso erotismo femenino y una importante cuota de ironía, Graciela Gliemmo nos regala generosamente “un libro para quedarse a vivir con él, para comer, para dormir con él”.

**Alicia Ortega Caicedo, coord.,  
Historia de las literaturas del Ecuador, vol. 7,  
Literatura de la República. Período 1960-2000, I parte,  
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/  
Corporación Editora Nacional, 2011, 350 pp.**

Este tomo reúne –en palabra de la editora, Alicia Ortega Caicedo– nueve ensayos críticos sobre los diferentes géneros –poesía, narrativa, teatro, ensayo, literatura popular– y dinámicas –escrituras, lecturas y talleres– que alientan la creación literaria en el Ecuador, en una coyuntura histórica de alta conflictividad social, marcada por los vaivenes de la ira y la esperanza. Los ensayos tienen un aliento panorámico y valorativo. Cada uno de ellos supone la fundación de un corpus que, en el contexto de una historia literaria, deviene en la creación de un canon. Como todo canon, este, que no deja de ser parcial e incompleto, se sustenta en la mirada de quienes han seleccionado aquellos momentos de renovación y ruptura; es decir, los hitos que construyen una tradición en perpetua renovación y resignificación.

Estos son los temas y colaboradores de este volumen: “Historia y sociedad en el período”, Juan F. Regalado; “La lírica en el período: primera parte (1960-1985)”, Fernando Balseca; “La lírica en el período: segunda parte (1985-2000)”, Raúl Serrano Sánchez; “La novela en el período”, “El cuento en el período”, Alicia Ortega Caicedo; “El teatro ecuatoriano contemporáneo”, Patricio Vallejo Aristizábal; “El ensayo y la crítica ecuatoriana contemporánea”, Juan C. Grijalva; “Los talleres literarios”, Abdón Ubidia; “Literatura popular ecuatoriana después de 1960”, Julio Pazos Barrera.

**Marguerite Yourcenar,  
Como el agua que fluye,  
Madrid, Punto de lectura, 2011, 300 pp.**

Este volumen, traducido por Emma Calatayud, reúne tres relatos que se desenvuelven en la Europa del siglo XVII. Desde el bellissimo texto de incesto como acto voluntario en “Ana, soror” hasta el Nathanael de “Un hombre oscuro”, contrafigura del Zenón de *Opus nigrum*, o el Lazare de “Una hermosa mañana”, encontramos en este volumen el genio vivo de Marguerite Yourcenar.

Los tres relatos de *Como el agua que fluye* son obras de juventud, pero que siempre fueron para la autora esenciales y queridos hasta el final.

**Mario Campaña,**  
***En el próximo mundo,***  
**Barcelona, Candaya, 2011, 92 pp.**

Este libro, del poeta y crítico ecuatoriano Mario Campaña, empieza con el nacimiento de un mundo y termina con una profecía sobre otro, que sustituirá a este en el corazón de muchos hombres y mujeres de hoy. En el tránsito entre estos dos mundos se suceden diferentes representaciones de nuestra época, ensayadas desde múltiples registros: de lo abstracto a lo concreto, de la experiencia a la fantasía, de la épica a la lírica, de lo narrativo a lo dialógico, de lo sentimental a lo irónico...

De la poesía de Mario Campaña, ha escrito el peruano Carlos Germán Belli: “Los versos de Campaña han sido escritos por el deseo inconsciente que tenemos todos de sobrepasar los límites”.

**Antonio Vidas,**  
***El arpa del ceibo en llamas,***  
**Manta, Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí**

Augusto Rodríguez afirma que *El arpa del ceibo en llamas* “es un poemario que nos regresa al pasado, a la infancia, al encuentro con nuestros seres queridos, la familia, la tierra que nos vio nacer. Es una obra que contiene poemas extensos de buena factura, acertado ritmo, decantados, musicales. Las temáticas son diversas, van desde lo social, lo íntimo, el amor hasta lo político. Son poemas que nos recuerdan que la poesía ecuatoriana tiene poetas que sí saben trabajar en silencio y con responsabilidad”.

**Vladimiro Rivas Iturralde,**  
***Visita íntima,***  
**Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro**  
**y la Lectura, Colección Luna de bolsillo, 2011, 189 pp.**

Estos cuentos, señalan los editores, de Vladimiro Rivas Iturralde marcan sin duda lo mejor de su narrativa breve. La precisa estructuración de la historia y la capacidad de sorprender en un instante son los recursos del cuento moderno con que Rivas mejor envuelve a sus lectores. Las densas atmósferas posibilitan la intros-

pección en los también espesos personajes, reivindicado al relato como un modo de ver, en la penumbra, que, en el fondo, todos somos el otro.

En tramas por momentos borgesianas, varios de los personajes (un aspirante a director de cine, una mujer que se enamora de un reo, un niño en su primer encuentro con el amor...) buscan su íntima verdad fuera de sí mismos.

También se incluye en este volumen la novela breve *La caída y la noche*, que le valió al autor ecuatoriano, radicado en México, el reconocimiento unánime de los lectores.

**Raúl Vallejo,**  
***Ópera prima y otros corazones,***  
**Quito, V&V Editores, 2011, 232 pp.**

Esta antología de cuentos, especialmente seleccionados por su autor para lectores exigentes como los jóvenes, ofrece una amplia gama de historias desarrolladas alrededor de temas que son de interés no solo para la literatura sino para la vida misma. Cada relato nos ofrece una ventana particular para mirar las pasiones, obsesiones, temores y esperanzas de los personajes recreados con maestría y solvencia por el autor a través de diferentes técnicas narrativas que harán de este un libro indispensable en las aulas y en los corazones de los y las lectoras.

El libro trae un aparato crítico que incluye: “Del autor y su obra, Opiniones de la crítica, Reseña de la obra *Ópera prima y otros corazones*, *Arts Poética*: Aproximaciones del autor al mundo de la literatura”, que es una entrevista muy reveladora. Los textos están precedidos de hermosas y deslumbrantes ilustraciones de Bladimir Trejo.

**Augusto Rodríguez, edit.,**  
***Palabras para abrir un mundo:***  
***23 poetas ecuatorianos del siglo XXI,***  
**Colección Almuerzo desnudo, Manta, Mar abierto, 2011, 207 pp.**

La presente antología, apuntan los editores, es una pequeña pero básica muestra de 23 poetas ecuatorianos del siglo XXI. Todos estos autores pertenecen a la última poesía del Ecuador. Ellos escriben, editan libros, revistas, publican sus poemarios o libros dentro y fuera del Ecuador, ganan premios, son traducidos a va-

rios idiomas, viajan a ferias o a encuentros literarios de toda Latinoamérica. A pesar de esto sus poéticas y sus libros todavía no gozan del suficiente espacio ni difusión.

Los nuevos poetas del Ecuador (sobre todo los de esta antología) trabajan y se sumergen en los grandes temas universales como el amor, el tiempo, la muerte, la vida, Dios, etc. Escriben con fuerza, rabia, con dolor. Trabajan las palabras con un gran compromiso.

**Ariruma Kowii, coord.,  
*Interculturalidad y diversidad,*  
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/  
Corporación Editora Nacional, 2011, 160 pp.**

Este libro, apuntan los editores, es un aporte al conocimiento y debate sobre la interculturalidad y plurinacionalidad, temas que, lamentablemente, han sido vistos como algo que concierne únicamente a los indígenas y afroecuatorianos, y no a la población mestiza y, en general, a todo el país. Los ecuatorianos deben asumir el reto de pensarse a sí mismos, de asumir lo que son y, desde esa realidad, consolidarse en el presente y proyectarse a un futuro digno y soberano.

Los autores también analizan la experiencia ecuatoriana atravesada por el sistema colonial y neocolonial, que conspira contra la unidad nacional y el desarrollo económico integral. Todos abordan, desde distintas ópticas, la interculturalidad en su dimensión política y conceptual, para ayudar a recuperar el sentido del Ecuador, con toda su complejidad étnica, en el marco de los procesos del mundo contemporáneo.

Los textos que se incluyen corresponden a Enrique Ayala Mora, Patricio Guerrero, Galo Ramón, Richard Salazar, Luis Zúñiga y Ariruma Kowii, coordinador de la Cátedra sobre Pueblos Indígenas de América Latina de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, y editor de este volumen.

**Jennie Carrasco Molina,  
*Confesiones apocalípticas,*  
Quito, Shakti libros de mujeres, 2011, 141 pp.**

La revelación de los secretos más profundos y oscuros, comenta Daniel Gómez, expuestos de una forma descomplicada, producto de una vida estremecida, es lo que nos trae Jennie Carrasco en esta ocasión. Un torrente de sentimientos

desbordantes que rompen con la tediosa genética de sumisión y liberan demonios muchas veces omitidos. Con luz lóbrega, la escritora ambateña nos transporta a un laberinto de versos que desenmascaran una sociedad evidentemente inconforme y a punto de estallar en miles.

Este libro mereció en 2011 el Premio Nacional de Poesía Jorge Carrera Andrade que otorga el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.

**Leonardo Valencia,  
*La luna nómada*,  
Quito, Santillana, Punto de lectura, 2011, 265 pp.**

Los cuentos de Leonardo Valencia –destacan los editores– llamaron la atención de la crítica desde su primera aparición y han sido seleccionados para varias antologías internacionales que los señalan como una de las revelaciones de la literatura ecuatoriana actual. Esta nueva edición de *La luna nómada* –cuyo autor considera un único libro de cuentos progresivo que se amplía con el paso de los años– incluye textos inéditos que continúan explorando la naturaleza humana y la moral del individuo en un mundo marcado por el desarraigo, el exilio y las grandes migraciones.

Por su parte, el novelista Francisco Proaño Arandi ha dicho que Valencia es “Dueño de una escritura lúcida y de un mundo centrado en seres signados por el extrañamiento y el desarraigo”.

**Michael Handelsman,  
*Género, raza y nación en la literatura ecuatoriana:  
hacia una lectura decolonial*,  
Bacerlona, Biblioteca para el diálogo n.º 4,  
Guaragua/CECAL, 2011, 209 pp.**

El ensayista, crítico y académico norteamericano, vinculado ampliamente a la cultura del Ecuador, Michael Handelsman, reúne en este volumen una serie de ensayos que en su momento se dieron a conocer en varias revistas de Ecuador, América Latina, Estados Unidos y España.

El autor abre el volumen con un “pretexto”: “Las literaturas ‘pequeñas’ en busca de sus lectores interculturales: el caso ecuatoriano”, en donde polemiza la noción de lo pequeño y grande respecto a las literaturas actuales a partir de la rede-



finición de lo nacional y universal. En la sección “Género”, se reúnen los siguientes estudios: “*Baldomera* y la tra(d)ición del orden patriarcal”, “Una doble y única lectura de ‘Una doble y única mujer’ de Pablo Palacio”, “Mujeres del Ecuador dentro y fuera del burdel: Dos novelas y sus contextos de lucha y reivindicación”. La sección “Raza y etnicidad”, se inicia con el ensayo “El mestizaje y la (con) fusión de la nación: una (pos)lectura de *Mama Pacha* de Jorge Icaza”. Luego vienen dos trabajos que reflexionan en torno a la obra de dos poetas de la literatura afro del Ecuador: “Nelson Estupiñán Bass en contexto” y “Antonio Preciado, poeta de la diáspora”. En el bloque “Identidad y la (pluri)nación”, se incluyen los siguientes textos: “En nombre de un amor imaginario y los orígenes de la República del Ecuador”, “De la dominación al buen vivir: América Latina como proyecto civilizatorio otro”.

**Miguel Donoso Pareja,**  
***La tercera es la vencida. Últimas palabras y el oscuro resplandor,***  
**Quito, Ministerio Coordinador de Patrimonio,**  
**Colección Memorias Patrimonio, 2011, 184 pp.**

Este libro, de Miguel Donoso Pareja (Guayaquil, 1931), pone una vez más en evidencia la agudeza lectora de quien sin duda es uno de los actores centrales de la escena literaria contemporánea del Ecuador, cuya actividad crítica dentro de esa escena se ha registrado en diversas revistas y suplementos culturales con los que ha colaborado desde su retorno, en la década de los 80, al país.

En este volumen se recoge los trabajos últimos de Donoso Pareja, de ahí que se constituya en un mosaico de textos que van alternando de manera dinámica e intensa, desde el artículo periodístico hasta el fragmento de memoria, desde el comentario mordaz hasta la nostalgia de sus lecturas. Textos hilvanados como un evidente resplandor desde la última orilla.

**Carmen Vásconez,**  
***Oasis de voces, (antología)***  
**Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2012, 442 pp.**

Esta antología de Carmen Vásconez (Guayaquil, 1958) es parte de la Colección Palabra Viva que edita la CCE. La obra comprende textos de los poetas: *La muerte de un ensayo de amores* (1991), *Con/fabulaciones* (1992), *Memorial*

a un *acantilado* (1994) y *Aguaje* (1999). En los versos de Vásconez se descubre múltiples inconformidades, cuestionamientos, interpelaciones, dudas sobre la vida, la muerte, el placer, el deseo, el vacío. La poeta exalta la palabra y la sensualidad, conjuga el erotismo, lo místico con la redención de la ternura.

Para Carmen Vásconez: “la poesía es una constancia del abrazo entre la composición y la descomposición, entre la destrucción, construcción y reparación, entre la muerte y la vida, entre el cielo y el fuego, entre lo bestial y lo humano, entre la nada y la palabra. Entre tú y yo”.

**Enrique Ayala Mora, edit.,  
*El crimen de El Ejido: 28 de enero de 1912,*  
Quito, Corporación Editora Nacional/Grupo El Comercio/  
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2011, 160 pp.**

El crimen de El Ejido del 28 de enero de 1912 es un verdadero trauma nacional. El brutal asesinato de Eloy Alfaro y otros cinco líderes de la Revolución Liberal está en la memoria histórica del Ecuador, pero sus incidencias concretas son más bien poco conocidas. Inclusive la propia acción del Viejo Luchador no se conoce y debiera ser mejor apreciada, con sus alcances y limitaciones.

El centenario del crimen es una ocasión para rememorar el doloroso episodio que culminó con “La Hoguera Bárbara”, y también para hacer una revisión crítica de la obra de Alfaro y de la Revolución Liberal. Este libro es un aporte en ese sentido de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, la Corporación Editora Nacional y diario *El Comercio*.

Esta obra recoge artículos especializados de diversos autores, que ofrecen una visión de la realidad histórica compleja y polémica. La obra incluye también varios documentos originales, como la acusación fiscal presentada por Pío Jaramillo Alvarado en el proceso que se siguió a los presuntos responsables del crimen, así como testimonios de testigos presenciales del “arrastre”.

**Santiago Cevallos,  
*El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana,*  
Madrid, Frankfurt, 2012, 323 pp.**

Este libro propone una suerte de alegorización del concepto actual de barroco literario hispanoamericano. En este sentido, se postula ante todo la existen-

cia de un barroco latente en relación con un barroco como manifestación. La idea de un barroco latente puede ser observada por lo menos en tres niveles distintos: a) en la convivencia del Barroco con otras estéticas en el texto literario, vale decir, en la concepción del Barroco como sustrato o soporte del texto; b) en la visualización del Barroco a partir de los conceptos de melancolía y paranoia; c) en la concepción del Barroco como rastro, es decir, en la búsqueda de un Barroco negado o descartado que se correspondería con la crítica de la utilización del color local en la literatura.

El concepto de Barroco latente se desarrolla a partir de las obras de Pablo Palacio, Juan Carlos Onetti y Jorge Luis Borges, mientras al concepto de Barroco como manifestación se lo piensa a partir del proyecto literario de José Lezama Lima.

**Julia Erazo,**  
***Tu verano en mis alas & Verbal,***  
**México, La Cabra Ediciones, 2012, 79 pp.**

Como los paisajes de América –apuntan los editores de este poemario–, como el sur del continente, como la pintura surrealista, como los sueños, la poesía de la ecuatoriana Julia Erazo está poblada de seres y elementos; en ella, la palabra condensa y fluye: *salve et coagula*. Breve y honda, al modo de los conjuros, despliega remansos donde es posible respirar mientras cobran cuerpo las inspiraciones, el vaho de lo que no está pero pesa, que se hace presente en la piel, en la memoria de cada sílaba.

Con la luz tintineante y también dolorosa, los poemas de *Tu verano en mis alas & Verbal* se abren camino a golpe de pulmón; evocan más que hablan y sugieren la existencia de algo oculto a base de una fertilidad en posesión de su ser femenino, y a la vez más acá de cualquier pertenencia. Hijos de una amorosa y, a ratos, desgarradora labor de alquimia, estos versos toman posesión del mundo que ellos mismos erigen, para luego dormir de nuevo y volver a soñar.