

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS



33

I SEMESTRE
2013

DOSSIER

Novela, historia y nación en América Latina

Andrés LANDÁZURI

La identidad transfigurada: las prácticas barrocas de ocultamiento en el discurso ilustrado de Eugenio Espejo

María Augusta VINTIMILLA

Jorge L. Borges y Augusto Roa Bastos: plagios y falsificaciones: "El inmortal" y *Yo el Supremo*

Carlos AULESTIA PÁEZ

Renzi, Maggi, Tardewski: (des)encuentros de la literatura, la historia y la filosofía en torno al concepto de verdad en *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia

Gladys VALENCIA SALA

La fiesta del Chivo: Trujillo entre la autoridad patriarcal y la imagen salvaje de la nación

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. 203, Quito

CORRECCIÓN: David Chocair

INFORMACIÓN Y ENVÍO DE ARTÍCULOS: raul.serrano@uasb.edu.ec / alexandra.leon@uasb.edu.ec

SOLICITUD DE CANJES: biblioteca@uasb.edu.ec

SUSCRIPCIONES Y DISTRIBUCIÓN: ventas@cenlibrosecuador.org

KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS

NÚMERO 33, I 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

20 años



CORPORACIÓN
EDITORA NACIONAL

KIPUS

REVISTA ANUARIA
DE LETRAS

33 I SEMESTRE
2013, QUITO

ISSN: 1390-0102

IN MEMORIAM

MODESTO PONCE MALDONADO 9

Evocación de Carlos Calderón Chico

DOSSIER

Novela, historia y nación en América Latina

Presentación 15

ANDRÉS LANDÁZURI 19

La identidad transfigurada:

Las prácticas barrocas de ocultamiento
en el discurso ilustrado de Eugenio Espejo

MARÍA AUGUSTA VINTIMILLA 43

Jorge L. Borges y Augusto Roa Bastos,
plagios y falsificaciones: "El inmortal" y *Yo el Supremo*

CARLOS AULESTIA PÁEZ 65

Renzi, Maggi, Tardewski: (des)encuentros de la literatura,
la historia y la filosofía en torno al concepto de verdad
en *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia

GLADYS VALENCIA SALA 79

*La fiesta del Chivo: Trujillo entre la autoridad patriarcal
y la imagen salvaje de la nación*

GUSTAVO ABAD 91

El entenado o el enigma del tiempo mítico

MARCELO BÁEZ MEZA 101

*La historia de Nay y Sinar de Jorge Isaacs y Sab
de Gertrudis Gómez de Avellaneda: un contrapunto*

DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

Entrevista 115

CECILIA MAFLA BUSTAMANTE

Efraín Jara Hidrovo: la eufonía y el sentido en la poesía

CRÍTICA

MARÍA AUXILIADORA BALLADARES 125

David Ledesma Vázquez: la conciencia de ser abyecto

RESEÑAS

Árboles ciudadanos en la memoria y en el paisaje de Bogotá, 155
compilación de ensayos de Germán Ferro Medina,

Santiago Cabrera Hanna

La nada sagrada, poemario de Iván Oñate, 158

Marco Antonio Campos

Catador de arenas, novela de Marcelo Báez, 159

Raúl Serrano Sánchez

El animal de la costumbre, poemario de Vicente Robalino, 162

León Espinosa

Oficio de navegantes, poemario de Carlos Vallejo, 164

Marialuz Albuja Bayas

<i>El alma en los labios</i> , novela de Raúl Vallejo,	165
Carlos Carrión	
<i>Escritos de cordel</i> , poemario de Julio Pazos,	167
Raúl Serrano Sánchez	
<i>La bella molinera</i> , poemario de Jorge Aguilar Mora,	173
Raúl Vallejo	
<i>El color de la razón, pensamiento crítico</i>	176
<i>en las Américas</i> , ensayo de Catalina León Pesántez,	
Enrique Ayala Mora	

COLABORADORES 179

KIPUS

REVISTA ANDÍNA
DE LETRAS

33 I SEMESTRE
2013, QUITO

ISSN: 1390-0102

IN MEMORIAM

MODESTO PONCE MALDONADO 9
Evocation of Carlos Calderón Chico

DOSSIER

Novel, history and nation in Latin America

Introduction 15

ANDRÉS LANDÁZURI 19
The transfigured identity:
Baroque practices of concealment
in the enlightened discourse of Eugenio Espejo

MARÍA AUGUSTA VINTIMILLA 43
Jorge L. Borges y Augusto Roa Bastos:
Plagiarisms and falsifications:
"The Immortal" and *I the Supreme One*

CARLOS AULESTIA PÁEZ 65
Renzi, Maggi, Tardewski:
(dis) encounters with literature, history and philosophy
with regards to the concept of truth in *Respiración artificial*,
(Artificial Breathing) by Ricardo Piglia

GLADYS VALENCIA SALA 79

La fiesta del Chivo (The Feast of the Goat):
Trujillo between patriarchal authority and the savage image of the nation

GUSTAVO ABAD 91

The stepchild or the enigma of mythical time

MARCELO BÁEZ MEZA 101

The story of Nay and Sinar by Jorge Isaacs and *Sab*
by Gertrudis Gómez de Avellaneda: a counterpoint

ON THE CONTEMPORARY SCENE

Interview 115

CECILIA MAFLA BUSTAMANTE

Efraín Jara Hidrovo:
Euphony and sense in poetry

CRITIQUE

MARÍA AUXILIADORA BALLADARES 125

David Ledesma Vázquez:
the consciousness of being abject

REVIEWS

Árboles ciudadanos en la memoria y en el paisaje de Bogotá, 155
a compilation of essays by Germán Ferro Medina,

Santiago Cabrera Hanna

La nada sagrada, poems by Iván Oñate, 158

Marco Antonio Campos

Catador de arenas, novel by Marcelo Báez, 159

Raúl Serrano Sánchez

El animal de la costumbre, poems by Vicente Robalino, 162

León Espinosa

<i>Oficio de navegantes</i> , poems by Carlos Vallejo,	164
Marialuz Albuja Bayas	
<i>El alma en los labios</i> , novel by Raúl Vallejo,	165
Carlos Carrión	
<i>Escritos de cordel</i> , poems by Julio Pazos,	167
Raúl Serrano Sánchez	
<i>La bella molinera</i> , poems by Jorge Aguilar Mora,	173
Raúl Vallejo	
<i>El color de la razón, pensamiento crítico</i>	176
<i>en las Américas</i> , an essay by Catalina León Pesántez,	
Enrique Ayala Mora	

COLLABORATORS 179

I N M E M O R I A M

Evocación de Carlos Calderón Chico

MODESTO PONCE MALDONADO

Investigador independiente

RESUMEN

En este texto el autor rinde tributo al periodista, escritor, editor y gestor cultural Carlos Calderón Chico, quien falleció en Guayaquil a inicios del año 2013. Se da cuenta del hombre, del ser humano, su relación intensa y siempre controversial con su medio, los amigos y, de manera particular, su pasión por los libros, que lo llevó, en un trabajo de continuas búsquedas y exploraciones, a conformar una de las bibliotecas que es todo un referente en su ciudad natal, Guayaquil, y en todo el país. El legado de Calderón Chico se expresa –al decir del autor– a más de sus acciones en varias instituciones culturales, en diversos títulos que recogen lo que fue su labor como periodista cultural, antólogo y cronista.

PALABRAS CLAVE: Carlos Calderón Chico, periodismo, literatura, periodismo cultural, cronistas, literatura ecuatoriana.

SUMMARY

In this text, the author pays tribute to journalist, writer, editor and cultural manager Carlos Calderón Chico, who died in Guayaquil in early 2013. It focuses on the man, the human being, his intense and always controversial relationship with his environment, friends, and particularly his passion for books which led him on a mission of continuous searches and explorations to form a library that is a landmark in his hometown of Guayaquil and nationwide. The legacy of Calderón Chico is expressed –in the words of the autor– in addition to his actions in several cultural institutions, in the various titles that demonstrate what his work was as a cultural journalist, writer and anthologist.

KEY WORDS: Carlos Calderón Chico, journalism, literature, cultural journalism, writers, Ecuadorian literature.

NO FUE FÁCIL mirar la primera página del periódico y entender que el nombre del amigo, de aquel hombre de risa abierta y franca, de voz provocadora, conocido hace algunos años gracias a los libros y a la literatura, precedido, ese nombre, del término “legado”, implicaba que él había muerto. Por segundos, la mente rechazó el sentido indudable del término y el juicio se nubló al suponer que ese continuo “hacer” seguiría acumulándose hasta que lleguen otros tiempos y el fin sea menos duro o, por lo menos, más lógico y aceptable. Porque Carlos Calderón Chico (Guayaquil, 14 de junio de 1953-4 de enero de 2013) no debía morir a los 59 años. Quizás fue excesivamente vital, torrencioso e infatigable, y prefirió consumirse así, tempranamente. Vivió menos, sí, si el término cabe, pues unos son los tiempos internos marcados por la intensidad y otros los tiempos cronológicos y la incierta fecha del fin que a todos espera. Porque quizás, sin ser como fue, él no hubiera podido dejar la obra que, a más del recuerdo del ser humano, estará en el registro de las memorias que deben ser mantenidas. Temerosos de la muerte, debido al instinto y a la desesperación por la supervivencia, ligados a nuestros tuétanos, más nos preocupa el cuánto viviremos que el cómo vivimos y seguiremos ante lo venidero.

No podría afirmar que llegué a conocerlo, cómo fue él o qué encontré detrás de ese hombre desbordante y pródigo. Me gustaba como fue y eso me bastó. Nos conocimos algo tarde en la vida, vivíamos en ciudades distintas, los contactos personales, telefónicos o de correo fueron muchos, pero cortos: una pregunta o consulta, un dato, algo que le envié, una revista que me había ofrecido, una felicitación de mi parte, un encuentro fugaz... No fue necesario más ni caben recriminaciones o nostalgias. Carlos pudo llenar, en la medida de su intensidad, lo que el tiempo, el llamado tiempo (porque sabido es que es casi imposible definirlo y quizás no exista como tal), nos negó. No importa. Otras cosas son las que cuentan. Además, Carlos me “caía bien”.

Hace algunos años, en Cuenca, nos encontramos en un café con otros amigos, debido a un encuentro de escritores. Estuvimos cuatro en la mesa y conversamos de todo, nos tomamos algunas copas y nos sentimos bien, mientras Carlos comandaba la charla, gesticulaba, conversaba a gritos, reía o pedía otra ronda. Luego, en Caracas, en la Feria del Libro de 1998, apenas saludamos. Parece que se escabulló de algunas reuniones y mesas redondas con el objeto de comprar libros. A todos nos había sorprendido que, en la misma Feria, en las librerías de viejos, en las aceras de las calles, se puedan encontrar tantos libros –ediciones venezolanas unas, otras de hace diez, veinte o treinta años, viejas ediciones de Aguilar en papel biblia y pasta de cuero–: por cien dólares podían

comprarse treinta o más libros. Así, fuimos testigos de cómo Carlos Calderón Chico había acumulado varios cajones y estaba gestionando cómo poder transportarlos con el menor costo posible. Decían que se había puesto en contacto con las autoridades culturales de ese país. Todo por la locura por los libros.

¡Los libros! Esa fue su pasión. Ha dejado una biblioteca con casi veinticinco mil ejemplares. Es de esperar que la Municipalidad de Guayaquil o el Ministerio de Cultura la adquieran y el país pueda contar con una biblioteca que lleve su nombre. Dice J.M. Coetzee en una de sus novelas: “¿Qué puede significar ‘guardar libros’? ¿Es un hombre que salva libros del olvido?”. Y continúa, refiriéndose a uno de sus personajes: “Las paredes de su estudio están llenas del suelo al techo con libros que él nunca volverá a abrir, no porque no valga la pena leerlos, sino porque se le están acabando los días”.¹ Podría aplicarse el texto a Carlos, aunque posiblemente no imaginó nunca que su fin estaba cercano; tal vez en sus últimos días de terapia intensiva. No obstante, el gozo de haberlos acumulado y salvado del olvido debió haber sido mayor que el dolor de no haberlos leído o releído todos o de no haber dispuesto de quince o veinte años más de existencia que rescatar a otros tantos de las bodegas donde se apiñan los abandonos. A él, con sus grandes lentes, podía habersele reconocido con las palabras que usó Francisco Umbral (otro de grandes lentes): fue “un drogadicto de la lectura”, un “manipulador de textos”.² Supo desde pequeño que en los libros está todo lo que se debe saber o aprender o todo lo que podremos reconocer por haberlo vivido o deseado algún día. Leyó desde los ocho años y llegó a hurtarle algún dinero a su padre para comprar libros usados. Comprendió que la memoria, el pasado, todo lo experimentado y sentido, subsisten gracias a las páginas impresas, a la palabra en suma. Las personas duramos lo que duramos, y algo más mientras el recuerdo de quienes nos conocieron se mantiene. Pero el olvido llega pronto. Para los libros no hay olvido. Puede haber abandono, soledad, pero allí estarán siempre, simplemente esperando. La vida se mantiene en los libros. La vida se mantiene y se explica en los libros.

Una biblioteca con su nombre, insistimos, no debe faltar. Han sido innumerables las quemadas de bibliotecas y de libros en la historia de la humanidad, generalmente destinadas al absurdo de tratar de destruir el pasado o las ideas. Hoy ya no se queman libros. Invasidos por la imagen, por la literatura ligera, por las noticias al instante que dejan un vacío a ser llenado al día siguiente

1. J. M. Coetzee, *Hombre Lento*, Barcelona, Edic. De Bolsillo, 2007, p. 50.

2. Francisco Umbral, *El hijo de Greta Garbo*, Madrid, Destino, 1982, p. 190.

con más informaciones que solo nos dejan, aunque satisfechos de la curiosidad pasajera, pueril, con el rastro de la superficialidad, hoy no se publican todos los libros que debieran publicarse o, simplemente, no se los leen. Sería otra forma de quemarlos. Tal vez, en cierto sentido, los desbordantes avances en la comunicación y las estructuras de los grandes medios, ligados internacionalmente por intereses, no nos permitan pensar y estamos quemando las ideas antes de que nazcan. Hay excepciones felizmente: redes especiales, medios electrónicos que se filtran y nos hablan de la otra cara, de la otra mitad de las “verdades”. Por otro lado, actualmente se llega a desconfiar de los premios literarios y es necesario esperar un tiempo. Felizmente hay formas para “fichar” a ciertos escritores y no desprenderse de ellos o no dejar de volver a los viejos autores para releernos; o aquellos a quienes no hemos leído buscarlos en librerías de usados, porque ya nadie las publica. Por otro lado, es difícil entender la capacidad de perder tiempo que pueda ser destinado a la lectura en el intercambio excesivo de correos electrónicos (me gustan mucho, pero limitados a pocas personas), en *Facebook*, *Skype*, *Twitter*, *LinkedIn*, *Twoo*, etc., más allá de las razonables necesidades y con tal obsesión que supera la evidente utilidad del medio, sin dejar de reconocer, por supuesto, el efecto multiplicador que tienen en sí las redes sociales, aun con todos los riesgos de la banalidad o del escándalo. Los veinticinco mil libros de Carlos Calderón Chico nos recuerdan esas otras rutas que nos llevan a descubrirnos en mejor forma.

Calderón Chico estudió Filosofía y Letras, se apasionó por la Historia y fue miembro de la Academia de Historia del Ecuador, ejerció el periodismo, dirigió suplementos culturales y ejerció la docencia. Se apasionó también por las realidades sociales, los personajes que escribieron o actuaron en la política, y promovió espacios culturales. Pero, ante todo, fue un infatigable lector. El motor de su vida estuvo vinculado siempre a esa extraña situación del solitario lector que, a pesar de la llamada soledad del lector (o del escritor), puede encontrar en la palabra impresa casi todo lo que necesita. Lo único que no puede hacerse con los libros es hacer el amor, como tampoco pueden esos libros sustituir a una cita con los amigos en un café o en un bar o a una reunión con los familiares que uno ama.

Carlos fue inquieto, sanguíneo, apasionado, cuestionador y radical en muchos aspectos; noble, abierto, simpático, generoso. De él puede decirse que no solamente era lo que fue, sino que parecía lo que fue. Excesivamente impulsivo como para sentarse ante la pantalla a escribir un cuento o una novela, prefirió mirar las cosas desde la calle, sentarse frente a sus interlocutores,

causar disgustos y reacciones, pelearse a veces con los amigos y con los menos amigos. Fue impaciente, pero de corazón limpio. Con Carlos se sabía con quién se trataba y por eso se lo quería. Es difícil entenderse con las personas sin contrastes, con la gente de la cual no se sabe lo que piensan, ambiguos, siempre iguales, cuadriculados o aburridos; es imposible hacer amigos sin conocer y aceptar todo lo que son, como es imposible amar a una mujer sin sentirla cómo es, aún en sus silencios, aún como dueña y señora de sus zonas secretas y misteriosas. Tal vez en las zonas de las propias contradicciones, de las propias limitaciones y de los contrapuntos, es donde se puede encontrar en la mejor forma al ser humano. Con una sola condición: la autenticidad. Y Carlos fue un hombre auténtico. Debe haber sufrido y entiendo que tuvo una vida dura (no debería escribirlo siquiera, pues no hay excepciones en esta materia), que se alimentaba de su pasión y del objeto de sus amores: los libros. No conocí su vida, pero sin dolor no es posible crear todo lo que él pudo lograr.

Incansable, de gran energía interna, a más de su biblioteca, deja una obra voluminosa y proyectos no concluidos, pero deja, ante, todo el ejemplo, el cauce, un derrotero, una valiosa referencia para Guayaquil, la ciudad que tanto amó, y para su país. No haré un recuento de su obra. Es demasiado fácil hacer un listado. Conservo de él *Literatura, autores y algo más*, una obra de cierto volumen con entrevistas con escritores latinoamericanos, que es un texto para profesores y estudiantes de literatura; *Tres maestros se cuentan a sí mismos*, sobre Leopoldo Benites Vinueza, Adalberto Ortiz y Ángel F. Rojas y *40 cuentos ecuatorianos: narrativa guayaquileña de fin de siglo*. El mismo autor me los regaló. Mantengo en la memoria algunas de sus reconocidas entrevistas a personajes públicos (algunas parece que nunca pudieron editarse). Fue un permanente crítico de las letras ecuatorianas y sus opiniones fueron, más de una vez, bastante discutidas. He preferido volcarme en el ser humano.

Desde que Carlos nos dejó he hablado de él con mis amigos. Todos sienten tristeza, consternación o buscan el teléfono de sus hijos para llamarlos. En la prensa se leen las palabras de escritores, de artistas, de periodistas que lo conocieron. Se siente la nostalgia, la sensación de vacío. El cariño por él está presente. Esos amigos y amigas lo van a extrañar. Todos vamos a recordarte, Carlos. Visitaremos en su momento la biblioteca que llevará tu nombre. Ni tu ciudad, Guayaquil, ni el Ecuador que tanto amaste y te angustiaba, te fallarán. ✱

Quito, enero 2013

Fecha de recepción: 4 marzo de 2013
Fecha de aceptación: 21 marzo de 2013

La identidad transfigurada: las prácticas barrocas de ocultamiento en el discurso ilustrado de Eugenio Espejo

ANDRÉS LANDÁZURI

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

RESUMEN

Este texto toma por objeto el conjunto de la obra de Eugenio Espejo (Quito, 1747-1795) para recorrer en ella su complejo sistema de desdoblamientos, proyecciones y ocultamientos –fundamentados en el mecanismo del anónimo– que la ubican como el caso más interesante y significativo de las letras ecuatorianas en lo que se refiere a la génesis autoral. El propósito de Landázuri es sintetizar y ordenar la información existente sobre los procedimientos de desdoblamiento o anonimato visibles en la obra de Espejo y tratar de comprenderlos a la luz de los mecanismos discursivos del barroco, enfrentados –o asimilados– en el paradigma dieciochesco de la Ilustración. Para ello, acude a las tesis de Bolívar Echeverría sobre el “*ethos* barroco” y sus relaciones con la concepción de modernidad, lo cual sin duda permite una comprensión bastante amplia de lo que ocurre en la obra y cosmovisión de Espejo como síntesis y caso significativo de su época.

PALABRAS CLAVE: Eugenio Espejo, colonia, *ethos* barroco, literatura colonial, Ilustración.

SUMMARY

This text takes as its object the complete works of Eugenio Espejo (Quito, 1747-1795) in order to wander through its complex system of dichotomy, projections and concealments-grounded in the mechanism of the anonymous-which place it as the most interesting and significant case in Ecuadorian writing with regards to authorial genesis. Landázuri's purpose is to synthesize and sort extant information on the procedures of dichotomy or anonymity visible in Espejo's work and try to understand them in the light of the discursive mechanisms of the Baroque, faced –or assimilated– in the eighteenth century Enlightenment paradigm. To do this, he uses

Bolívar Echeverría's thesis on the "baroque *ethos*" and its relationship with the concept of modernity, which undoubtedly allows for a fairly wide understanding of what happens in Espejo's work and world view as a synthesis and significant case of his era.

KEY WORDS: Eugenio Espejo, colony, baroque ethos, colonial literature, Enlightenment.

HACIA JUNIO DE 1779, algunas copias de un manuscrito ahora vuelto célebre empezaron a circular de mano en mano entre los intelectuales de la entonces capital de la Real Audiencia de Quito. El texto llevaba el ostentoso título de *El nuevo Luciano de Quito o despertador de los ingenios en nueve conversaciones eruditas para estímulo de la literatura*, y venía firmado por un tal Dr. Don Javier de Cía, Apéstegui y Perochena, autotitulado "procurador y abogado de causas desesperadas". En sus numerosas líneas –cualquier edición moderna del manuscrito podría superar con facilidad las 200 páginas– el autor desarrollaba, a través de diálogos entre dos personajes, Mera y Murillo, una crítica mordaz al sistema educativo de la época, materializado en la oratoria moral ostentada por el clero y muy poco informado sobre las nuevas corrientes de pensamiento racional-cientificista que se extendían por Europa, Norteamérica y buena parte de las colonias españolas en América. Si bien la discusión de cariz ilustrado no era una novedad en el Quito de la época, bien podría decirse que el *Nuevo Luciano* constituye el primer documento de nuestra historia intelectual que ejemplifica, de manera abierta y con repercusiones relativamente amplias, el conflicto que supuso esa "primera figura de la modernidad" que fue el influjo de la cultura iluminista sobre la escolástica y vertical sociedad colonial tardía.¹

No es nuestro interés, a pesar de lo que parecería augurar el tono de este párrafo introductorio, ahondar en lo que el *Nuevo Luciano* y otros textos habrían de significar para el desarrollo de la "Ilustración quiteña", aun como manifestación particular de lo que podría entenderse como una "Ilustración americana" –ya nos hemos ocupado de ello en otro lugar–,² sino más bien

1. La idea última proviene de Renán Silva, "La crítica ilustrada de la realidad", en Margarita Garrido, edit., *Historia de América andina*, vol. 3: *El sistema colonial tardío*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Libresa, 2001, p. 367.
2. Andrés Landázuri, *Espejo, el ilustrado*, Serie Estudios, Quito, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2011. Ese estudio supone un amplio recorrido por la obra y el pensamiento del llamado Precursor, y de él provienen casi todos los datos factuales de lo que exponemos aquí, así como muchas de las notas a pie de página. El interés de este nuevo ensayo consiste en complementar un aspecto fundamental de la obra de Espejo que no pudo ser dilucidado en aquel libro de carácter más general.

hurgar en una problemática que aún se nos muestra cubierta por el enigma: el de su curiosa génesis autoral. Bien sabido es hoy en día que el Dr. Apéstegui y Perochena no es otro que nuestro Dr. Francisco Javier Eugenio de Santa Cruz y Espejo (Quito, 1747-1795), y que su *Nuevo Luciano*, además de ser su obra inaugural, supone uno de los pilares de un proyecto educativo, reformista e ilustrado, a través del cual él y su generación buscaron encaminar a Quito y sus provincias por la senda del desarrollo propuesto por la modernidad occidental. No se ha discutido suficientemente, en cambio, aquello del pseudónimo y la consecuente pretensión de ocultamiento con el que esa obra fue difundida, al menos no a la luz del complejo sistema de anónimos y enmascaramientos que se registra en la totalidad de la obra de Espejo, desde el *Nuevo Luciano* hasta los textos canónicos de *Primicias de la cultura de Quito*, y aún después (1792).³

Se ha anotado con bastante precisión que, más que un pseudónimo, el nombre del autor concebido para el *Nuevo Luciano* era un “pseudo-pseudónimo”, pues se componía “por nombres de villas y de casonas solariegas de las que descendía” Espejo, por vía materna, los cuales se habían preservado por medio de “una tradición familiar transmitida por intermedio de su madre, Catalina Aldaz y Larrainzar”. Se sabe, pues, que Cía era un caserío navarro, al que pertenecía la “Casa de Perochena”, y Apesteguy era casa solariega del pueblo –también navarro– de Larrainzar, cerca de Pamplona.⁴ En cuanto al nombre, Javier, pues está claro que coincide con uno de los nombres del autor. Podría suponerse, en primera instancia, que Espejo acudió al pseudónimo como un juego de encriptamiento cuyo objetivo primordial era esconder su identidad para protegerse de las posibles represalias que ocasionaría su mordaz

-
3. El tema ha sido tratado por Arturo Andrés Roig en *El humanismo ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XVIII*, segunda parte, Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, No. XIX, Quito, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, 1984, pp. 110-122. A este texto, uno de los mejores escritos sobre el Precursor ecuatoriano, le debemos buena parte de las inquietudes que han motivado este ensayo. De él tomamos, por tanto, la postura de fondo que pretendemos desarrollar aquí con más profundidad y a la luz de otros enfoques, como se verá en su momento. También debemos señalar el interesante estudio más o menos reciente de Fernando Albán, “Entre la máscara y el rostro”, en *La cuadratura del círculo. Cuatro ensayos sobre la cultura ecuatoriana*, Quito, Corporación Cultural Orogenia, 2006, pp. 17-58, que elabora un contraste entre la visión racionalista-pública del Espejo ilustrado y la faceta oculta y ambigua del Espejo barroco.
 4. Quien consigna estos datos es Roig, *El humanismo ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XVIII*, segunda parte, p. 25.

crítica al sistema cultural del Quito de la época y, a través de ella, a la Iglesia como ostentadora exclusiva del poder educativo y moral. Lo curioso radica en el hecho de que el propio nombre utilizado contenga pistas para dar con el autor verdadero, y basta avanzar un poco más con la obra del Precursor para percatarse que hay algo mucho más fundamental en ese juego de máscaras que la simple necesidad del anonimato.

Un año después de la aparición del *Nuevo Luciano*, en 1780, apareció otro papel manuscrito que llevaba el título de *Marco Porcio Catón o memorias para la impugnación del nuevo Luciano de Quito*. La obra era del propio Espejo, pero esta vez iba firmada con el nombre de Moisés Blancardo, y se dedicaba al entonces obispo de Quito, Don Blas Sobrino y Minayo. Como puede colegirse aún a partir del título, en dicho texto se procuraba una no contenida impugnación contra el supuesto autor del *Nuevo Luciano*, a quien se tildaba, entre muchas otras cosas, de “inicuo mofador de nuestros días” (OC, I, 301).⁵ Espejo, en principio, parecería combatir a Espejo, y no resulta del todo evidente, al menos para un lector de nuestros días, que tal mecanismo de auto-impugnación respondía más bien a una crítica velada que pretendía juntar todas las críticas hechas al *Nuevo Luciano* para así refutarlas en conjunto.⁶ Se ha hecho notar, además, la existencia de numerosos pasajes ambiguos en el *Marco Porcio Catón* en donde el *Nuevo Luciano* es más elogiado que vilipendiado, y en los cuales las tesis de ese primer texto se repiten en sentido afirmativo.⁷

-
5. Todos los textos de Espejo a los que hagamos referencia estarán tomados, a menos que se indique lo contrario, de la publicación *Obras completas*, Bicentenario, Biblioteca Mínima, 4 tomos, Quito/Riobamba, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2008 (edición, prólogo y notas de Philip L. Astuto), a la que nos referiremos con la abreviatura OC, indicando siempre el tomo y número de página correspondiente.
 6. Sobre ello, mucha más precisión en Landázuri, *Espejo, el ilustrado*, pp. 62-63. Por otro lado –y como también señalamos en esa fuente–, Philip L. Astuto anota que el recurso es prácticamente un calco de aquel utilizado por el portugués Luís Antonio Verney (1713-1792) para refutar a los detractores de su *O verdadeiro metodo de estudar* (1746). Que Espejo conocía de cerca la obra de Verney está claro por las muchas alusiones que hace de él en sus escritos. Ver Astuto, “Obra educativa prólogo”, introducción a OC, I, pp. 20-21.
 7. Este aspecto está ampliamente descrito por Hernán Rodríguez Castelo, “La figura mayor de la Ilustración quiteña: Espejo, la vida y la obra”, en *Literatura en la Real Audiencia de Quito. Siglo XVIII*, capítulo XVIII, t. 2, Ambato, Consejo Nacional de Cultura/CCEBC, Núcleo de Tungurahua, 2002, pp. 998 y ss. En él se muestra la manera en que se acusa a Perochena de “malediciente”, “cruel”, “inhumano”, “atrevido” y “sacrílego”, a la vez que se dice que es “un hombre inquieto, que todo lo emprende, un genio ardiente que a todo se atreve”. Así mismo, a la vez que se afirma que “el furor le puso la pluma a la mano, el odio la mojó en tinta del Averno y la ceguedad le hizo correr rasgos tan atrevidos”, se dice que

Acaso ese juego oculto en la auto-impugnación se volvía más notorio con el siguiente texto aparecido poco después en ese mismo año de 1780, de nuevo bajo la firma del Dr. Apéstegui y Perochena: *El nuevo Luciano de Quito o despertador de los ingenios quiteños, en siete diálogos apologeticos de la oración fúnebre que dijo el Dr. Dn. Ramón de Yépez, abogado de los Reales Consejos, cura y vicario de la doctrina de Tumbaco, y de las nueve conversaciones que salieron por junio de 1779*. En esta nueva entrega, Espejo ahondaba en su crítica virulenta arremetiendo sin misericordia contra el propio Moisés Blancardo, ahora convertido como uno de los dialogantes de este segundo *Nuevo Luciano*, y a quien se presentaba como una mente torpe, simple e ignorante.⁸ La intención de fondo era desarticular el discurso de impugnación realizado en el *Marco Porcio Catón* a través del desprestigio y la desacreditación de su supuesto autor, a quien se llegó a identificar públicamente con el padre Juan de Arauz, mercedario, que en un texto de aprobación que hiciera de la oración fúnebre del Dr. Yépez que se menciona en el título, había criticado fuertemente los primeros diálogos de Espejo. La complicación radica en que no había sido Arauz el verdadero autor del texto, y que Blancardo no era otra cosa que un pseudónimo con el que Espejo volvía a ocultar su presencia para potenciar su crítica.

El asunto se sigue complicando si pensamos que tanto en el *Nuevo Luciano* como en *La ciencia blancardina*, los diálogos revelan a uno de los personajes, Mera, como el responsable de haber escrito el texto, pero a la vez se refieren en más de una ocasión al autor de los diálogos como alguien distinto.⁹ Mera, siendo además un razonable ilustrado, “hombre de instrucción y de letras” (OC, I, 55), viene a ser una suerte de desdoblamiento del propio Espejo, quien hasta ese momento se mantiene refugiado en la figura del Dr. Perochena. Aún hay más: en *La ciencia blancardina*, Mera llega a confesar su autoría del *Marco Porcio Catón* –“yo mismo soy el autor de dicho papelillo”

su alma es “todo, incendio, toda audacia”. Todos los entrecomillados han sido tomados de diversos lugares del *Marco Porcio Catón* (OC, I, 299-359).

8. Para diferenciarlo del primero, este segundo *Nuevo Luciano* ha sido conocido comúnmente como *La ciencia blancardina*, ya que de esa forma se refieren sus dialogantes a la ignorancia y rudeza de Blancardo. Los otros dos dialogantes son los mismos que habían aparecido ya en el primer *Nuevo Luciano*, Mera y Murillo, de quienes realizamos una breve caracterización en Landázuri, *Espejo, el ilustrado*, p. 56.
9. De esta presencia semi-escondida del autor verdadero –es decir, de Espejo– en los diálogos del *Nuevo Luciano*, ha realizado un examen minucioso el propio Roig, *El humanismo ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XVIII*, segunda parte, p. 115.

(OC, I, 540)–, a la vez que se refiere constantemente al primer *Nuevo Luciano* como cosa propia, aun cuando ahí aparece como dialogante en las mismas condiciones en las que se muestra en *La ciencia blancardina*. En ese sentido, tanto el Dr. Perochena como Blancardo pasan en algún momento a ser proyecciones del propio Mera, que de por sí es una suerte de ficcionalización que hace Espejo de sí mismo. De ahí que el juego de ocultamientos llegue al retorcimiento casi imposible cuando, poco después en el mismo texto, Mera se refiera al verdadero autor del *Nuevo Luciano* –olvidando acaso que, si ha de creérsele, no podría estar hablando de otro que él mismo– y proceda a realizar una descripción física, moral e intelectual, en tercera persona, que ha pasado a ser conocida como el autorretrato más célebre de nuestra literatura.¹⁰

Espejo, entonces, terminaba el ciclo de esta primera trilogía retratándose a sí mismo en un prolongado texto destinado a dejar al descubierto la conciencia en la que se sostenían esas tres primeras obras. Y a pesar de esa manifestación abierta y detenida, su nombre permanecía oculto, su identidad vedada, y el juego de proyecciones a través de personajes y pseudónimos se había vuelto tan complejo que a menudo se aproximaba a la aporía y daba paso a la confusión.

El tópico espejiano del anonimato no termina ahí. De 1781 es el texto hoy conocido como *Dedicatoria del Tratado de Longino*, escrito como prólogo a una traducción que el propio Espejo hiciera del *Tratado de lo maravilloso y lo sublime*, de Dionisio Casio Longino, realizada a partir de la versión francesa de Boileau-Despréaux (1674), y acompañada por una traducción de la *Oración*

10. El texto, ampliamente comentado en diversas fuentes, puede revisarse en OC, I, pp. 568-571. Existe otra descripción de Espejo hecha en vida de él, la cual corresponde a la contenida en un legajo perteneciente a los papeles relativos a su primer arresto y prisión en 1783, según hizo notar Pablo Herrera en su *Ensayo sobre la historia de la literatura ecuatoriana* (Quito, Imprenta del Gobierno, 1860). Nosotros hemos podido revisar dicho texto en Federico González Suárez, “Juicios sobre Espejo”, prólogo a *Escritos del doctor Francisco Javier Eugenio Santa Cruz y Espejo*, t. 2, Quito, Imprenta Mariscal, 1912, pp. XIV-XV. Por último, sobre este asunto, una fuente visual muy significativa –aunque polémica– es un lienzo atribuido a José Cortes y Alcocer y taller, c. 1783, en el que se representa una escena del antiguo Hospital San Juan de Dios de Quito y en donde, según ha especulado Luciano Andrade Marín con convincentes argumentos, está representado el Dr. Espejo (“Retrato auténtico de Eugenio Espejo en un lienzo del hospital San Juan de Dios”, en diario *Últimas Noticias*, Quito, 20 de marzo de 1965, p. 8). Esta sería la única representación del Precursor hecha durante su vida, aunque es imposible saber a ciencia cierta si la hipótesis de Andrade Marín es verdadera o no.

moderna de la elocuencia, de Antoine Léonard Thomas.¹¹ Lo relevante en este tratado, más allá de sus indiscutibles valores como parte del proyecto reformista ilustrado del que Espejo fue adalid y abanderado, para nosotros reside en la continuación del diálogo intra e inter-textual planteado en torno a la autoría de estas primeras obras. Escudado nuevamente en el anónimo, en dicho prólogo se aplaude “al patriota estimable que se encubrió con el título de *Luciano*”, resaltando en él “su aplicación infructuosa, su vasta escogida lectura, [...] su pundonoroso benemérito intento” (TL, 225), al tiempo que se dice tomarle la posta en la traducción del tratado de Longino, según la había ofrecido Mera –no Espejo propiamente– en uno de los diálogos del *Nuevo Luciano*.

En síntesis (y procurando no ahondar en matices), hasta aquí tenemos un primer ocultamiento en un texto firmado con un “pseudo-pseudónimo” –en el que, no obstante, se realizan numerosas alusiones al autor oculto–; seguido por una auto-impugnación que escondía una crítica a lo que se consideraba una recepción injusta del primer libro; continuado por una refutación de esa segunda tesis que confirmaba la posición de la primera y en la que el juego de máscaras terminaba por revelar un autorretrato de Espejo en boca de un personaje figurado como su doble; y finalmente un tratado sin firma en el que se hacía referencia a los proyectos de ese mismo personaje y se elogiaba la pluma que lo había creado.¹² En todo esto, en ninguna parte aparece el nombre vedado que hoy, siglos después y tras un ingente trabajo de elucidación histórica, no libre

11. El texto de Espejo fue publicado por primera vez por Manuel María Pólit Laso junto a su artículo “Un hallazgo literario”, en *Memorias de la Academia Ecuatoriana correspondiente a la Real Española*, Nueva Serie, tercera entrega, Quito, diciembre de 1923, pp. 199-231, con base en un manuscrito que él dice haber conseguido de doña María Josefa de Ascásubi. A esa edición nos referimos más adelante con la abreviatura TL. De la traducción de Espejo cabe señalar, como lo hace Pólit Laso, que se trató “seguramente de la primera en la América española”, si bien existía una anterior versión castellana –esta sí traducida directamente del griego–, firmada por D. Manuel Pérez Valderrábano (Madrid, 1770). Del texto de Longino, traducido y prologado por Espejo, se prepara actualmente una edición a cargo de Carlos Paladines.

12. Roig se equivoca al afirmar que la traducción de Longino y su dedicatoria “aparecieron como producciones de autoría pública del propio Eugenio de Santa Cruz y Espejo” (*El humanismo ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XVIII*, segunda parte, p. 114), pues no existe ningún indicio que nos permita sostener siquiera que el texto circuló en su momento. De hecho, quien dedujo la autoría de Espejo sobre este texto fue el propio Pólit Laso, en 1923, enfático al señalar que el manuscrito –cuya única copia conocida, hoy perdida, es la que él tuvo en sus manos– estaba incompleto y no presentaba ninguna firma. Es posible, incluso, que el prólogo nunca haya visto la luz durante la vida del Precursor.

de incertidumbres y prolongados malentendidos, reconocemos como autor de todo ese material: Eugenio de Santa Cruz y Espejo.

Habría que añadir a todo esto, por cierto, una mención al conjunto de la obra teológica de Espejo, redactada presumiblemente por encargo, y cuyos textos más antiguos se remontan al mismo año del primer *Nuevo Luciano*, 1779. De este grupo se han conservado ocho textos –dos cartas y seis sermones–, de cuya autoría se conoce más por hechos circunstanciales que por una firma declarada, pues apenas se menciona el nombre de Espejo en dos de ellos, siendo imposible saber si ese dato fue o no de conocimiento público cuando los textos fueron pronunciados (o redactados originalmente, en el caso de las cartas).¹³ Aunque aquí no existiría propiamente un juego ambiguo de enmascaramiento –tratándose de textos escritos por encargo o destinados desde un inicio a ser pronunciados por otros–, de todas formas tenemos a un Espejo invisible detrás de unos escritos concebidos desde su pluma. Como es bien sabido, además, en estos textos se expresa también el ánimo y el pensamiento esbozado por Espejo desde su *Nuevo Luciano*, siendo buenas muestras tanto de la delicada erudición del médico quiteño como de la exaltación de su idea peculiar de patriotismo, donde se destacan los valores ideológicos de la Religión, el Estado, la Ilustración y la Monarquía.

Según hemos visto, suficiente tensión –Roig la ha llamado “juego de ocultamiento-manifestación”– hay ya en este primer ciclo de la obra del Precursor. Y sin embargo, aún estamos lejos de haberlo visto todo. La primera aparición propiamente pública como intelectual en la vida de Espejo se dio con el texto *Reflexiones sobre las viruelas*, de 1785,¹⁴ uno de sus escritos más

13. Los textos teológicos de Espejo cubren el rango temporal de toda su obra, de 1779 a 1794. Sobre este tema hay más información en Astuto, “Introducción a las obras teológicas”, introducción a OC, IV, pp. 11-19. Los textos que han llegado a nuestros días fueron recogidos por González Suárez a inicios del siglo XX, de una carpeta que en su tiempo perteneció a José Mejía Lequerica, cuñado del Precursor, y de un códice aparentemente firmado por el propio Espejo en 1792, el cual reposa en el actual Fondo Jacinto Jijón y Caamaño del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura.

14. Así se conoce comúnmente al texto *Reflexiones sobre la virtud, importancia y conveniencias que propone don Francisco Gil, cirujano del Real Monasterio de San Lorenzo y su sitio, e Individuo de la Real Academia de Madrid, en su disertación físico-médica acerca de un método seguro para preservar a los pueblos de las viruelas*, que fue escrito por encargo del Cabildo de Quito, alarmado por las nefastas epidemias que ese mismo año habían diezmando la población de la ciudad. De esta obra, que por un error injustificable no fue incluida en el plan original de las *Obras completas* que aquí hemos seguido, nos remitimos a la edición Eugenio Espejo, *El nuevo Luciano de Quito*, t. 2, Biblioteca de

importantes y significativos para comprender la magnitud de su esfuerzo ilustrado por transformar la realidad del Quito de la época. En él, tras un sesudo análisis de la situación médica de la ciudad, Espejo dedica largas páginas a criticar a quienes él llama “falsos médicos”, y es en ese momento donde aparece otro elemento importante en nuestro recorrido por el problema identitario de su obra: el famoso episodio de la rendición de exámenes ante un tribunal médico que tuvo que realizar el propio Espejo a fines de 1772 (RV, 136 ss.). De nuevo aquí presenciamos un desdoblamiento de la identidad del Precursor, en tanto en el episodio narrado se ubica a sí mismo como un personaje anónimo –“una persona a la que conozco mucho”– que es víctima de un injusto rechazo por parte de los médicos a cargo de evaluar sus capacidades.¹⁵

Parece claro que para el momento de aparición de las *Reflexiones* Espejo había dejado de ser ese personaje oscuro, escondido tras el anonimato de sus críticas, que años atrás había sido capaz de burlar la censura de jueces y autoridades. La propia decisión del Cabildo de Quito para que Espejo redactara sus *Reflexiones* es prueba de que se lo veía ya como personalidad destacada, capaz de llevar a buen término una empresa de tal envergadura. No sabemos, en realidad, cómo y de qué forma el anonimato cifrado pero riguroso de la obra primera se fue disipando hasta borrar toda duda sobre la autoría de los textos de la llamada “trilogía educativa” –el *Nuevo Luciano*, el *Marco Porcio Catón* y *La ciencia blancardina*–, pero sabemos con certeza que hacia 1783 ya tenía Espejo enemigos poderosos con los cuales entablar lidias de peso, y que para 1787 él mismo aceptaba abiertamente ser autor de esos escritos. Es presumible, pues, que haya sido cosa conocida desde antes que él era la mente detrás de la pluma del *Nuevo Luciano*.¹⁶ No olvidemos, sin embargo, que

Autores Ecuatorianos Clásicos Ariel, No. 73, Quito/Guayaquil, Publicaciones Educativas Ariel, s.f. [1973], pp. 35-143. Utilizaremos la abreviatura RV.

15. Esta rendición de exámenes ante un tribunal médico compuesto por José Villavicencio, Miguel Morán y Bernardo Delgado se ha vuelto una anécdota arquetípica del rechazo que tuvo que soportar Espejo durante toda su vida debido, posiblemente, a su procedencia socioeconómica modesta. No son pocas las fuentes que tratan este tema, pero hacemos referencia especial a la “Biografía de Eugenio Espejo”, de Jaime Peña Novoa (Carlos Paladines, edit., *Espejo, conciencia crítica de su época*, Quito, PUCE, 1978) de donde hemos tomado los nombres de los médicos que compusieron el tribunal (p. 90).
16. Según los registros que se tiene, la primera vez que de pluma de Espejo se haya aceptado abiertamente la autoría de esas primeras obras se encuentra en una representación que este dirigiera a José de Villalengua, entonces presidente de la Audiencia, el 21 de octubre de 1787, con motivo de su prisión de ese año. Ese texto puede encontrarse en OC, IV, 207-212. Por otra parte, hemos dicho que Espejo tenía ya enemigos en

aún ediciones mucho más modernas de sus obras pasaron por alto su autoría del *Marco Porcio Catón*, lo cual se estableció de manera definitiva solo tras el trabajo de investigación que llevara adelante González Suárez y sus discípulos en las primeras décadas del siglo XX. Su engaño, por tanto, seguía teniendo efecto más de un siglo y medio de haber sido formulado.

No obstante esta suerte de “irrupción pública” de Espejo en el escenario de la intelectualidad reformista e ilustrada del Quito de la época, su obra no abandonaría el camino tortuoso del camuflaje y el pseudo-anonimato. Ahí está, como hemos señalado, su ocultamiento en la impugnación que hiciera en sus *Reflexiones* al tribunal censor que quiso impedir su calificación como médico. Acaso resulte innecesario seguir pormenorizando cada uno de los mecanismos de ocultamiento establecidos en los textos de Espejo que han llegado hasta nuestros días, pero sí que resulta necesario entender que nunca el discurso de nuestro autor abandonó por completo las técnicas elusivas en las que el sujeto enunciador parece dividirse o refugiarse tras algún tipo de máscara que le impide aflorar por entero en un primer plano de la enunciación. En algunos casos, como aquellos de los textos hoy en día conocidos como *Memoria sobre el corte de quinas* y *Defensa de los curas de Riobamba* (ambos de 1786), tal procedimiento se derivó del hecho circunstancial de haber sido obras escritas por encargo, en las que Espejo tenía que asumir la representación de otros —un ministro de Audiencia, en el caso de las *Memorias*, y el clero del Distrito de Riobamba, en el caso de la *Defensa*—, pero tal apreciación es insuficiente para comprender la complejidad del asunto, tal como lo hemos visto en el caso de los primeros textos escritos por el Precursor.

En la *Defensa de los curas de Riobamba*,¹⁷ por ejemplo, la operación de Espejo rodea la exageración. Aprovechando un texto reivindicativo que bus-

1783 porque ese fue el año de su primera prisión, causada por su desobedecimiento de una asignación que se le había hecho como médico de la expedición que Francisco de Requena habría de realizar hacia las riberas de los ríos Marañón y Pará con el objeto de determinar los límites de la Audiencia frente a las expansiones de la corona portuguesa en el Brasil. Si bien quien ordenara tal prisión fue el presidente de la Audiencia, José de León y Pizarro, quien delató a este sobre el escondite de Espejo en Riobamba fue José Miguel Vallejo, nombre que en lo sucesivo sería uno de los enemigos más enconados que tuvo el Precursor. La fuente más autorizada sobre los encarcelamientos de Espejo es, sin la menor duda, Jorge Villalba, *Las prisiones del doctor Eugenio Espejo 1783-1787-1795*, Quito, PUCE, 1992.

17. Así es conocido hoy en día el texto *Representación de los curas del distrito de Riobamba hecha a la Real Audiencia de Quito, para impedir la fe que se había dado a un informe que contra ellos produjo don Ignacio Barreto*, en OC, II, p. 39-213. El texto, tal como ha

caba ser una réplica a un informe que Ignacio Barreto –entonces Comisionado Principal para la cobranza de los Reales Tributos– había escrito para acusar al clero de explotar los recursos de los indios, entre otras cosas, Espejo despliega una amarga vendetta contra un antiguo conocido suyo, José Miguel Vallejo, quien lo denunciara e hiciera coger preso por su fuga en 1783.¹⁸ El mecanismo es, por decir lo menos, controversial y acalorado: sin dejar de acusar a Barreto, Espejo atribuye la verdadera autoría del informe contra los curas a Vallejo, con lo que pasa en seguida a hacer justicia sobre él con el mismo tono despiadado e inmisericordioso que utiliza para atacar a Barreto en el arranque del escrito. El resultado es un texto de tono furibundo, acalorado, completamente parcializado e intolerante, donde Espejo peca de testarudo y rabioso, acaso sin percatarse de que con eso redundaba en mezquindad y manchaba el grande e interesantísimo aporte analítico sobre la situación económica de la Audiencia y la necesidad de reforma que aparece como trasfondo de la *Defensa*.

Un caso similar, pero mucho más representativo para nuestros propósitos en este ensayo, es el de las llamadas *Cartas riobambenses*, una colección de ocho documentos, fechados en marzo de 1787 –excepto la primera, que no lleva fecha–, en los que Espejo toma la voz de una mujer –“Madamita Chiriboga”– y se dirige a un tal Marcos de León y Velasco, quejándose de las infamias pronunciadas contra ella y, por tanto, en defensa de su buen nombre. El conjunto es una burla aparatosa de los enemigos de Espejo –Vallejo, Barreto, la propia Chiriboga–, cifrada con evidente ironía y cubierta toda de sarcasmo.¹⁹ Se trata, además, del escrito de Espejo más cercano a la escritura

llegado a nuestros días, no trae en ningún lugar la firma de Espejo, sino tan solo rúbricas de quienes enviaron a Quito el documento en representación del clero de Riobamba. Su autoría se colige por diversas circunstancias textuales, pero sobre todo por el impacto que causó su aparición y las férreas enemistades que le significaron a Espejo sus palabras. En un largo pasaje, correspondiente al punto 27 del cuarto motivo expuesto en el documento, Espejo se refiere a sí mismo en tercera persona. Aunque esta vez sí utiliza su nombre propio, se trata de un nuevo desdoblamiento gracias al cual conocemos algunos de los curiosos pormenores de otro de los conflictos jurídicos que tuvo que afrontar el Precursor.

18. Algo hemos dicho al respecto en la nota 16.

19. El estudio más completo y acabado del que tengamos noticia con respecto a estos textos es el de Carlos Freile, “Feminismo furtivo en el siglo XVIII: Las *Cartas riobambenses* de Eugenio Espejo”, en *Cartas y lecturas de Eugenio Espejo*, Biblioteca del Bicentenario, No. 10, Quito, BCE, 2008, pp. 29-163. En él pueden consultarse los pormenores de las querellas personales establecidas entre Espejo y este grupo de “nobles” riobambeños. Recordemos que Riobamba en ese momento era una de las más importantes ciudades de la Audiencia en importancia económica y población, y lo fue hasta el devastador

de ficción, donde no nos encontramos propiamente ante un ocultamiento o desdoblamiento de la conciencia autoral, sino más bien ante la creación de un personaje individual, que se presenta como divertido, cándidamente torpe, desenfadado y moralmente perdido –la Madamita–, puesto en relación con otro grupo de personajes reducidos a la categoría de hombres ignorantes, inmorales y criminales –Barreto, Vallejo y otros–. Tanto es así que no han faltado estudiosos que hayan visto en estos textos un ejercicio meramente ficcional bastante alejado del resto de la obra de Espejo.²⁰

El efecto inmediato de las *Cartas riobambenses* fue la apertura de un proceso judicial en contra de Espejo iniciado por doña María de Chiriboga, riobambeña de alta clase –no otra que la “Madamita Chiriboga” de las cartas–, decidida a hundir a su enemigo en un juicio que duró varios años y provocó revuelo en Quito, Riobamba, e incluso la cabeza virreinal de Santa Fe. En tales circunstancias, Espejo fue apresado en Riobamba y llevado a Quito como reo de Estado en septiembre de 1787, aun cuando en ningún momento su nombre aparece en las *Cartas* o se pueda inferir solo por ellas que él sea su autor. Además de difamación, se lo acusaba de haber escrito el famoso “Retrato de la Golilla”, un pasquín en contra de Carlos III y su corte del cual nunca pudo probarsele autoría y que más bien ha pasado a la historia como “una producción europea bastante anterior a los hechos”.²¹

Fue entonces cuando Espejo declaró por primera vez de puño y letra haber sido el autor del *Nuevo Luciano* y los textos que a este siguieron –si bien lo dice de una manera en que puede entenderse que ya el hecho era de conocimiento público. Lo hizo en el conjunto de una serie interesante de documentos que escribiera a las autoridades de la Audiencia y el Virreinato

terremoto que la destruyó en 1797. La actual Riobamba es en realidad una re-fundación hecha pocos años después de ese lamentable evento, ubicada unos 15 km más al oriente de la antigua ciudad colonial, cuyos restos aún pueden verse en las cercanías de Cajabamba y la laguna de Colta.

20. Alejandro Carrión, en su texto “La novela” (*Trece años de cultura nacional*, Quito, CCEBC, 1957) fue el primero en ver en las *Cartas riobambenses* un anuncio de novela, aunque debe decirse su propuesta no ha tenido mayor acogida en la crítica subsiguiente. Por su parte, el cuentista quiteño Iván Egúez desarrolló un relato de ficción tomando como base el episodio histórico de las *Cartas riobambenses*, en su “Desventuras de un ilustrado del siglo XVIII y de una liberanta riobambeña”, en Jorge Enrique Adoum, Eliécer Cárdenas, Alejandro Carrión y otros, *Aventuras de amor en nuestra Historia*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1992.
21. Rodríguez Castelo, “La figura mayor de la Ilustración quiteña: Espejo, la vida y la obra”, en *Literatura en la Real Audiencia de Quito. Siglo XVIII*, capítulo XVIII, t. 2, p. 1046.

–e incluso al propio rey Carlos III–, y en los que podemos encontrar casi una síntesis de la postura del Precursor frente a temas fundamentales como la justicia, la monarquía y el patriotismo. En todo ello puede verse la postura del Espejo reformador, descubierto ante la luz pública y orgulloso del impulso modernizador iluminista por el que ha pasado a ser la figura mayor de nuestra Ilustración y una suerte de “proto-padre” de la nación ecuatoriana.²²

Antes de elaborar una reflexión sobre la tensión evidente entre ese racionalismo conceptual y manifiesto del discurso de Espejo y sus retorcidos procedimientos barrocos de escritura, habremos de terminar brevemente con la revisión de su obra en términos del problema autoral. Lo que nos falta, en realidad, es lo más conocido y público de lo que el Precursor produjo en vida. Se trata del famoso texto bogotano de Espejo, su *Discurso dirigido a la muy leal ciudad de Quito, representada por su Ilustrísimo Cabildo, Justicia, Regimiento, a todos los señores socios provistos a la erección de una Sociedad Patriótica, sobre la necesidad de establecerla luego con el título de Escuela de la Concordia*, que constituye quizá el manifiesto más destacado que escribiera el Precursor en relación con su proyecto reformista y plantea la victoria anhelada de la lucha intelectual que él había desplegado a lo largo de toda su vida adulta.

El *Discurso* fue publicado en 1789 en la Imprenta real de Santa Fe, a cargo de Antonio Espinosa de los Monteros y seguramente con financiamiento de Juan Pío Montúfar, marqués de Selva Alegre, con quien Espejo había viajado a la capital virreinal para solucionar la demanda jurídica iniciada por María de Chiriboga. Dicha publicación al parecer nunca llegó a Quito, o al menos no se tiene noticia de ello, pero el propio Espejo lo publicaría en esa ciudad como parte de su gran obra de madurez, las *Primicias de la cultura de Quito* (1792).²³ El discurso fue la oportunidad de Espejo para dirigirse, con

22. En algunos casos, estos escritos han llegado a considerarse como obra independiente de Espejo, tomándose para ello el nombre de “Representaciones” (1787). Así aparecen en OC, IV, 201-223. Sin embargo, ya que el conjunto de cartas y representaciones que se han conservado de pluma de Espejo hasta nuestros días son muchas más que las que podrían agruparse bajo este título, nosotros preferimos mantener su individualidad y no tomarlas como una obra en conjunto –que no lo son–. Los textos de las cartas de Espejo pueden verse en Freile, “Feminismo furtivo en el siglo XVIII: Las *Cartas riobambenses* de Eugenio Espejo”, en *Cartas y lecturas de Eugenio Espejo*, pp. 189-276, obra que constituye el estudio más completo que existe en relación a la correspondencia de Espejo. La lista exhaustiva, con sus fuentes antiguas y contemporáneas, puede revisarse en Landázuri, *Espejo, el ilustrado*, pp. 147-151.

23. El *Discurso* fue reproducido íntegramente entre los números 4 y 7 de ese primer periódico quiteño. Puede verse en OC, III, pp. 152-160, 167-170 y 177-181. Cabe señalar que

total apertura, sinceridad e ímpetu, al conjunto global del pueblo letrado de la época, además de expresar, de manera cabal y directa, todas las pretensiones ideales del movimiento ilustrado que había venido consolidándose en la capital de la Real Audiencia de Quito desde mediados del siglo XVIII. Quizá eso es lo que explica, en esta ocasión, la persistencia del anonimato, pues en ningún momento aparece en el *Discurso* el nombre de Espejo ni referencia directa a sus asuntos personales. Al contrario, la intención del anónimo se estipula claramente cuando se dice, al inicio del *Discurso*, que “no será mi lánguida voz la que se oiga, [sino] aquella majestuosa (la vuestra digo) articulada con los acentos de la humanidad” (OC, III, 152).

Esta intensión de articular un espíritu colectivo en el que su posición vocera permanezca diluida se continúa de manera muy similar en el periódico *Primicias de la cultura de Quito*, que sería redactado casi enteramente por Espejo durante el primer trimestre de 1792 y que hasta hoy se considera como la cúspide de su producción intelectual, así como el tiempo de su mayor madurez y libertad, en el que realmente tuvo espacio y oportunidad para exponer los diversos ámbitos de su proyecto patriótico. Las *Primicias*, que eran resultado de un momento de esplendor del movimiento ilustrado y habían sido posibles, por decidida intervención de Espejo entre otras cosas, gracias al apoyo del nuevo presidente de la Audiencia, Luis Antonio Muñoz de Guzmán,²⁴ son el documento más completo que nos queda del espíritu reformador de nuestro médico, pero apenas si recogen su nombre. Es solamente en el segundo número en el que aparece una carta firmada por Espejo, la cual está dirigida a los “maestros de primeras letras del Reino de Quito” (OC, III, 111), exhortando

en Bogotá Espejo obtuvo una victoria legal que retiró los cargos en su contra y le permitió el retorno a Quito, según el dictamen emitido el 2 de octubre de 1789 por el fiscal de Santa Fe, Estanislao Joaquín de Andino. La Audiencia de Quito “dictó decreto de sobreseimiento el 11 de noviembre de 1789”, y el 2 de diciembre la resolución era oficial tanto para Espejo como para Villalengua, presidente de la Audiencia. Ver Rodríguez Castelo, “La figura mayor de la Ilustración quiteña: Espejo, la vida y la obra”, en *Literatura en la Real Audiencia de Quito. Siglo XVIII*, capítulo XVIII, t. 2, pp. 1048-1049.

24. José de Villalengua, que había actuado como enemigo de Espejo durante todo su mandato, dejó la presidencia de Quito en 1790, siendo reemplazado temporalmente por Antonio Mon y Velarde. Fue en agosto de 1791 cuando Guzmán sería posesionado, y fue en su período de gobierno cuando se consolidó el proyecto de la sociedad patriótica, que se fundó en noviembre de 1791 bajo el nombre de Sociedad Económica de Amigos del País, siendo Espejo su secretario. También fue durante el gobierno de Guzmán en que se sucedería la muerte del médico quiteño, el 27 de diciembre de 1795. Ver Landázuri, *Espejo, el ilustrado*, pp. 97 y ss.

su labor y enalteciendo las virtudes patrióticas de su misión. La carta da pie a una breve correspondencia –recogida así mismo en ese segundo número de las *Primicias*– en la que intervienen el presidente Muñoz de Guzmán, el obispo Pérez Calama y el intelectual Pedro Lucas Larrea. Fuera de eso, nunca más mencionan las *Primicias* el nombre de su casi omnipresente autor.

Un último giro de complejidad lo constituyen, por tanto, las diversas máscaras que adopta Espejo al interior de ese periódico por él dirigido para entablar una suerte de diálogo o intercambio de ideas entre unos supuestos participantes de la publicación. Son notables en ese sentido la carta firmada con el pseudónimo de Erophilia que apareció en el tercer número del periódico –donde se presentaba, en términos morales, sociales y hasta económicos, la posición de la mujer en la sociedad de la época–, y el texto sobre el heroísmo del amor patriótico que abrió la cuarta entrega –donde se expresa la fe en las capacidades de la juventud quiteña y su función en el hecho inevitable de que “un día resucitará la patria” (OC, IV, 151).²⁵ No queda del todo claro, por cierto, cuánta participación de Espejo está presente en los textos no firmados o en los que aparecen firmados por Raymundo Salazar, tipógrafo a cargo de la impresión del periódico, si bien era Espejo quien ostentaba el cargo de secretario y redactor de las *Primicias*, y basta leer esas entradas para percatarse de la presencia de la pluma del médico ilustrado.

Hasta aquí, entonces, este largo proceso en el que hemos tratado de dar cuenta de la complejidad de la obra de Eugenio Espejo considerada desde su génesis autoral, es decir, desde el tipo de vinculación establecido y desarrollado entre el autor y su obra, o entre la conciencia concreta del “dueño”

25. En mucha de la bibliografía existente sobre Espejo aparece la hipótesis de que la carta de Erophilia fue en realidad creación de Manuela Espejo, quien se valió de la coyuntura para expresar sus opiniones protegida por la pluma de su hermano. No existe ningún dato que pruebe que tal afirmación sea más que una conjetura, por lo que no puede tomarse como otra cosa que eso. Sin embargo, haya o no escrito la carta –nosotros creemos que no lo hizo–, es posible conjeturar también, con base en todo lo que se sabe del asunto, que Manuela fue cercana coidearia de su hermano, y que gran parte de sus opiniones –si no todas– se filtraban en aquello que Espejo difundía públicamente. En ese sentido, bien puede identificarse a Manuela con Erophilia. Freile afirma que quien lanzó la hipótesis de la carta de Manuela fue el historiador quiteño Jorge Salvador Lara en 1962 (“Feminismo furtivo en el siglo XVIII...”, p. 58). Por otra parte, el segundo texto al que hemos aludido aparece sin firma, y se atribuye a Espejo más por inferencia que por una prueba concreta. Que esas palabras han sido atribuidas sin asomo de duda a su persona lo prueba que la oración citada –“un día resucitará la patria”– aparece con su firma en el mural que hiciera Oswaldo Guayasamín en 1988 para la actual Asamblea Nacional.

quiteño y su peculiar manera de dar a luz su producción textual.²⁶ Hemos podido constatar que el caso de Espejo es un singular sistema –acaso sería mejor utilizar la palabra “embrollo”– que incluye pseudónimos y pseudo-pseudónimos, impugnaciones y auto-impugnaciones, ocultamientos y revelaciones, desdoblamientos y negaciones, todo ello rastreable a lo largo de su completa producción intelectual, aun incluso cuando su escritura se avalaba por la protección institucional de la Sociedad de Amigos del País y su órgano de pensamiento, el periódico *Primicias de la cultura de Quito*, y ya su nombre era conocido y respetado como una autoridad entre las élites intelectuales de la Audiencia.

Lo que parece quedar sin respuesta todavía es, sin embargo, la conexión entre esa peripezia de la identidad autoral y la conciencia férrea de ese Espejo que la historia nos ha legado como máximo representante de un período de auge del racionalismo y un fuerte sentido de conciencia nacional. Dicho de otro modo, ¿cómo es posible tanto enredo y ocultación en la mayor figura de nuestra Ilustración? ¿Cómo es posible –diríamos– tanto barroco?

Nos parece que este es el aspecto de nuestro Espejo que mejor da cuenta del carácter conflictivo y particular que el iluminismo adoptó en el contexto hispánico, y más aún en el ámbito reducido de Quito y sus provincias. Pensemos, de entrada, que la figura de Espejo es central para la comprensión de un período que implicó la progresiva asimilación –y conciliación– de los postulados universalistas de la ciencia y la razón dentro del orden imperial hispánico fuertemente anclado en el Antiguo Régimen. A pesar del demostrado contacto e interés con el pensamiento ilustrado europeo del momento, el carácter de lo hispano-americano no superó el enfoque católico de tono barroco y conservador y, por tanto, el proceso de introducción y asimilación de las ideas ilustradas fue un asunto en gran medida restringido a los ideales tradicionales de la sociedad y la cultura. En ese sentido, la Ilustración americana fue una

26. La utilización del sustantivo “duende” aplicado para calificar a Espejo y describir su actividad subrepticia en relación a su escritura –muy habitual en la bibliografía existente– se desprende de palabras de Mera en *La ciencia blancardina*, cuando en las últimas líneas del famoso autorretrato del que hemos hablado en su momento dice: “Este es, señores, el duende que, así dicen, está pintado con los colores de la vanidad y el amor propio; pueden echarle todo el ocre de un *mentís* encima y toda la tinta de la misma envidia, para que no aparezca ni su retrato. Pero él es duende a quien nadie le cogerá, y si hubiese de decir de alguno alguna cosa, por envidia, lo hubiera hecho con libertad integérrima. ¡Al papel!” (OC, I, 571).

Ilustración católica y, por ende de carácter más bien conservador, regalista y monárquico.²⁷

Teniendo en cuenta la definición arquetípica de la Ilustración como liberación del hombre de su incapacidad de pensar por sí mismo y la correspondiente utilización pública de esa facultad a través de la crítica,²⁸ está claro que Espejo, junto a muchos otros líderes de su generación, fue un notable intelectual ilustrado, abocado a la consecución de lo que él concebía como progreso para su nación bajo los ideales de la civilización, la fe, el conocimiento y la religión, todo ello dentro del espíritu racionalista que implicó el advenimiento de la modernidad en Occidente. Eso explica que el conflicto incesante entre fe y conocimiento científico, catolicismo y racionalismo antropocéntrico haya sido una de las preocupaciones fundamentales de la bibliografía en torno a Espejo para comprender ese concepto tal como se manifestó en nuestro Precursor.²⁹ En ese sentido, ha de verse el complejo asunto de la identidad autoral como parte de ese proceso de penetración de la racionalidad moderna en un contexto al que podríamos calificar como todavía pre-moderno. La pregunta que cabe tendría que ver entonces con la forma en que esa modernidad llegó a articularse en un momento y un lugar particular como lo fue el Quito dieciochesco, y cómo ello repercutió –y acaso aún repercute– en la conformación de nuestros discursos identitarios y la forma en que nos entendemos como pueblo.

Para el pensamiento moderno,³⁰ del que la Ilustración fue muestra destacada y momento de apogeo, existe una continuidad directa entre la mente individual –el sujeto racional– y su manifestación explícita a través del uso pú-

27. Sobre esto una reflexión más extendida en Landázuri, *Espejo, el ilustrado*, pp. 29 y ss.

28. Aquí parafraseamos a Kant, “¿Qué es la Ilustración?” [1784], en *Crítica de la razón pura. Prólogo de la segunda edición. ¿Qué es la Ilustración?*, Valencia, Universitat de València, 2000, 11a. ed., pp. 63-70.

29. De ahí que, a pesar de su gran erudición y su vasto interés por los temas modernos del conocimiento científico, Espejo insistiera de manera marcada en la validez del pensamiento católico primitivo, representado por los textos de los Padres de la Iglesia y los propios Evangelios. Un recuento minucioso de esta recurrencia, así como de las lecturas en las que Espejo basara su pensamiento, puede revisarse en Carlos Freile, “Eugenio Espejo lector. Contribución al estudio de las lecturas en el Reino de Quito en el siglo XVIII”, en “Feminismo furtivo en el siglo XVIII: las *Cartas riobambenses* de Eugenio Espejo”, en *Cartas y lecturas de Eugenio Espejo*, pp. 291-537. Este estudio hace notar que, si nos basamos en los autores citados en sus obras, Espejo manejaba más lecturas provenientes del período histórico del Barroco que del Siglo de las Luces.

30. En los siguientes párrafos recogemos textualmente ideas del ya varias veces citado Landázuri, *Espejo, el ilustrado*, pp. 53-54.

blico de la razón –en este caso, el hecho lingüístico del enunciado iluminista–. Dicha continuidad es la confirmación de que la racionalidad –entendida como uso consciente de las facultades mentales– supone la instancia natural e idónea para interactuar con el mundo. A tal concepto se adscribe Espejo cuando habla del hombre como “héroe en la conquista de los conocimientos”, afirmando con ello la idea de que “la feliz progresión de [esos] conocimientos”, basada en “el ejercicio” de su innata “capacidad de observación”, conduce necesariamente “a la conservación de la vida, al cultivo de la sociedad y a la observancia de la piedad”, es decir, al ideal humano perseguido por la racionalidad y las “luces”.³¹

Esa noción epistemológica de la razón y su capacidad modeladora, relativamente nueva en el Quito de la época, contrasta diametralmente con aquella de corte a la vez contemplativo y sensualista que había sido característica del espíritu barroco español y americano por al menos siglo y medio en el pasado, al punto que podría ubicarse más bien como una reacción a este. Sin el arbitrio definitorio que luego significó la razón como causalidad suprema, la noción barroca de sujeto se dispersaba entre una interioridad abstracta indescifrable –el sujeto múltiple– y una exterioridad meramente fenoménica –que se manifestaba también de manera plural, compleja, abigarrada–, ámbitos separados que obtenían su autonomía ontológica precisamente en su movilidad irrenunciable. Así visto, el asunto de la autoría y la nominación pasa a dar vueltas en el lugar de lo indefinido, o, en los términos de Roig, en un constante juego de “ocultamiento” y “manifestación”.

Tratando de sintetizarlo en breves rasgos, es necesario entender que la herencia barroca de Espejo explica en gran medida el carácter retorcido de su producción textual, alejándola en más de un sentido de su matriz iluminista y aproximándola al claroscuro del *ethos barroco*. Eso, a su vez, nos da una idea aproximada de lo que el mundo en apariencia contradictorio de la Ilustración quiteña –e hispanoamericana, por extensión– tuvo que atravesar para permitir el afianzamiento de aquello que en pueblos que no habían sido atravesados tan radicalmente por el espíritu conflictivo del barroco –como Holanda o los Estados Unidos– pudo tomarse de manera más directa, abierta y permanente. El juego de ocultamiento tan común en Espejo es una de las marcas –quizá la más distintiva– de esa peculiaridad hispana que enfrentó la esfera moderna

31. Todo esto proviene de la “Instrucción previa sobre el papel periódico intitulado *Primicias de la cultura de Quito*” que apareció a fines de 1791, pocos meses antes del primer número del periódico (OC, III, 97-101).

de la Ilustración con un arraigo místico, sensorial y enrevesado que se había afianzado a lo largo de casi dos siglos de acentuado espíritu barroco.

Sin embargo, al hablar de “*ethos barroco*”, nos arriesgamos a tomar como cosa dada un concepto sumamente complejo que abarca no precisamente una manifestación concreta, sino toda una categoría tanto histórica como tipológica y de la cultura en general. Nos parece útil para ello asumir como cierta la tesis de Bolívar Echeverría, para la cual

[...] es un hecho innegable que el dominio de la modernidad establecida no es absoluto ni uniforme; y lo es también que ella misma no es una realidad monolítica, sino que está compuesta de un sinnúmero de versiones diferentes de sí misma –versiones que fueron vencidas y dominadas por una de ellas en el pasado, pero que reprimidas y subordinadas, no dejan de estar activas en el presente.³²

En ese contexto, y siguiendo el mismo planteamiento de Echeverría, es factible pensar “que el barroquismo en el comportamiento social y en el arte tiene sus raíces en un *ethos barroco*, y [...] [que] este se corresponde efectivamente con una de las modernidades capitalistas que antecedieron a la actual y que perviven en ella”.³³ Esto, en principio, explicaría –o por lo menos nos ayudaría a comprender– un caso aparentemente contradictorio e irresoluble como el de Espejo, cuya modernidad y carácter ilustrado entraría en conflicto consigo mismo solamente si asumimos que hay en efecto una Modernidad (así, con mayúscula) que puede ser explicada desde un sentido unitario y frente a la cual toda variación supone desvío y, por ende, oposición o contradicción. Mejor valdría, sin embargo, pensar en los contextos de realidad específicos a los que se vio abocado el proceso quiteño –o americano, en un sentido más general– para desarrollar su proyecto de modernidad.

Partiendo de una asunción de la modernidad en crisis (y entendiendo la modernidad como el proyecto capitalista, puritano y noreuropeo que se mantiene como modalidad hegemónica del poder occidental), Echeverría describe cuatro posturas históricas: 1. el *ethos* “realista”, que adscribe al men-

32. Bolívar Echeverría, “El *ethos* barroco”, en Bolívar Echeverría, comp., *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, UNAM/El Equilibrista, 1994, pp. 16-17. Es el descubrimiento de esta tesis lo que nos ha llevado a formular este recuento de la obra de Espejo en los términos en que lo hemos hecho, por lo que de aquí en adelante seguiremos de cerca su postura.

33. *Ibíd.*, p. 17.

tado proyecto, se apropia de él y lo utiliza en términos positivos; 2. el *ethos* “romántico”, que lo niega (sin sustituirlo) y le opone el recurso ético de la voluntad; 3. el *ethos* “clásico”, que lo acepta como fatalidad y convive con él, sin aprovecharlo; y 4. el *ethos* “barroco”, que no lo acepta y “lo mantiene siempre como inaceptable y ajeno”.³⁴ Este último se manifiesta como un continuo conflicto que pugna por revertir la negatividad del proyecto capitalista y, al hacerlo, lo “retuerce”, pasando a formular un fundamento de mundo que, aunque pretende reanimar el canon clásico, es creación nueva. Hay, por ende, un trasfondo de conflicto que implica un intento de recuperación de lo perdido para negar o ignorar lo establecido, y al hacerlo termina apropiándose de él y transformándolo.

Con base en ello, la prevalencia del *ethos* barroco en América Latina se explicaría por la condición histórica de enfrentamiento entre lo “dominado” y lo “dominante” que supuso el choque y la convivencia de universos tan radicalmente distintos como lo eran el europeo renacentista y el americano precolombino. Habría, en ese sentido, una suerte de problema identitario de origen en lo que respecta a la conciencia americana, en tanto esta se desprende del tortuoso drama del mestizaje civilizatorio y cultural. Si hemos de aceptar como válida esta posición de Echeverría, el *ethos* barroco americano opera a través de una ‘interacción codigofágica’ que permite la coexistencia de identidades bajo una construcción de mundo que se impone como estrato dominante. Entre “dominados” y “dominantes”, por tanto, se realiza un incesante duelo o contacto amenazante de identidades que deben preservarse y a la vez relacionarse unas con otras, lo que implica necesariamente un sustento de interlocución retorcido y casi nunca directo.

Parecería evidente, entonces, que el proceso de apropiación y asimilación de los ideales iluministas vinculados al ascenso de los estratos burgueses y la consolidación de los Estados nacionales tendría en América un carácter necesariamente vinculado a ese *ethos* barroco preponderante. Más aún, siendo el proceso de la Ilustración un devenir centrado en los intereses hegemónicos del grupo criollo, su aceptación y reproducción por parte de los estratos más populares –de todas formas dependientes del modelo de desarrollo que ese proceso adoptase en el estrato dominante– tendría que lograrse a través de un velo de retorcimiento y transformación: el velo del barroco.

34. *Ibid.*, p. 20. Todo este párrafo y el siguiente son prácticamente un resumen de la mayor parte del artículo de Echeverría.

El caso de Espejo podría revelarse especialmente peculiar, pues, a diferencia de casi todo el resto de nombres importantes que pueden rastrearse entre los intelectuales de las colonias españolas en América –Francisco José de Caldas en Popayán, José Baquíjano y Carrillo en Lima, Manuel de Salas en Santiago, etc.–, él no perteneció a la élite criolla. Su origen racial y socioeconómico –que tanto ha dado que pensar y discutir en la bibliografía que sobre él se ha producido– lo emparenta con la ambigua y creciente clase mestiza que a lo largo del siglo pugnaba más y más por hallarse un lugar en la estratificada sociedad pre-republicana. A pesar de su evidente apego por la jerarquía superior –la de los “blancos” nobles–, no hay nada en Espejo que pueda colocarlo como miembro de la esfera criolla ostentadora de la hegemonía económica, y menos aún algo –en su cultura, en su formación, en su filiación intelectual– que pueda hacernos considerarlo parte del estamento indígena, aún si, como sucedía y sucede con todos, corría sangre india de largo tiempo atrás en su familia.³⁵

Espejo fue, pues, un mestizo “acriollado” que se aproximó a la cosmovisión ilustrada de las élites intelectuales y desde ahí se destacó como el analista más prolífico de su generación sobre la cultura, la economía, la sociedad y la literatura de su tiempo, sin por ello abandonar su origen social “intermedio” y su ascendencia indígena, cosa que la rígida sociedad de su época no dejó de recordárselo cada vez que le fue posible. En ese sentido, puede verse en Espejo un representante del auge de lo mestizo en medio del continuo debate de ambigüedad social que circundó a esa categoría. De hecho, en muchas de sus posturas, y especialmente en los mecanismos de ocultamiento presentes en su producción textual, vemos expresarse esa tensión que lo atravesó permanentemente y definió importantes sucesos de su vida pública. Todo el proyecto que imaginó Espejo fue, en suma, la expresión tanto de los intereses clasistas

35. Para una reflexión sobre el sentido socioeconómico de la estratificación racial de la Colonia, así como un recuento de la discusión de los orígenes raciales de Espejo, es de gran interés el trabajo de Roig, *El humanismo ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XVIII*, segunda parte, pp. 20 y ss. Cabe añadir, siguiendo la tendencia principal de los estudios espejianos contemporáneos, que Espejo “ni fue indio, ni fue pobre, ni fue autodidacto, ni fue el permanente marginado por prejuicios raciales o sociales” (H. Rodríguez Castelo, “La figura mayor de la Ilustración quiteña: Espejo, la vida y la obra”, en *Literatura en la Real Audiencia de Quito. Siglo XVIII*, capítulo XVIII, t. 2, p. 991), así como que “aquellos de Chúsig debería ser desterrado de la historiografía ecuatoriana, pues no se trata sino de un intento para desprestigiar a Espejo” por parte de sus enemigos (Carlos Freile, *Eugenio Espejo, precursor de la Independencia (documentos 1794-1797)*, Biblioteca del Bicentenario, No. 12, Quito, FONSAI, 2009, p. 26).

y las preocupaciones hegemónicas del grupo intelectual dominante como de las aspiraciones de mayor igualdad económica y más oportunidades sociales sobre las que se asentaba la creciente población mestiza o de castas, la cual no encajaba en la tradicional dicotomía entre blancos e indios.

Todo esto que hemos dicho prácticamente describe el proceso anclado en la “codigofagia”, tal como lo propone Echeverría como condición de la modernidad atravesada por el *ethos* barroco. El proyecto reformador de Espejo, hambriento por apropiarse de esa modernidad esperanzadora que parecía ofrecer el horizonte de las “luces”, no podría explicarse bien sin esta condición particular de su modernidad que lo precede y le da forma. En ese sentido, las prácticas barrocas de ocultamiento que hemos visto presentes en el discurso ilustrado de Eugenio Espejo pueden entenderse como respuesta a esa inevitable transfiguración simbólica de la identidad que opera a la luz de su peculiar proyecto de modernidad.

Habría que pensar si ese proyecto no reside aún en el horizonte de lo que somos capaces de ser en tanto conciencias atravesadas por la historia. ✱

Fecha de recepción: 25 enero de 2013

Fecha de aceptación: 4 marzo de 2013

Bibliografía

- Albán, Fernando, “Entre la máscara y el rostro”, en *La cuadratura del círculo. Cuatro ensayos sobre la cultura ecuatoriana*, Quito, Corporación Cultural Orogenia, 2006.
- Andrade Marín, Luciano, “Retrato auténtico de Eugenio Espejo en un lienzo del hospital San Juan de Dios”, en diario *Últimas Noticias*, Quito, 20 de marzo de 1965, p. 8.
- Astuto, Philip L., “Introducción a las obras teológicas”, en Eugenio de Santa Cruz y Espejo, *Obras completas*, t. IV, Bicentenario. Biblioteca Mínima, Quito/Riobamba, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2008.
- “Obra educativa prólogo”, introducción a Eugenio de Santa Cruz y Espejo, *Obras completas*, t. I, Bicentenario. Biblioteca Mínima, Quito/Riobamba, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2008.
- Carrión, Alejandro, “La novela”, en *Trece años de cultura nacional*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1957.
- Echeverría, Bolívar, “El *ethos* barroco”, en Bolívar Echeverría, comp., *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, UNAM/El Equilibrista, 1994.

- Egüez, Iván, “Desventuras de un ilustrado del siglo XVIII y de una liberanta riobambena”, en Jorge Enrique Adoum, Eliécer Cárdenas, Alejandro Carrión y otros, *Aventuras de amor en nuestra Historia*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1992.
- Espejo, Eugenio de Santa Cruz y, *Reflexiones acerca de las viruelas*, en *El nuevo Luciano de Quito*, t. 2, Biblioteca de Autores Ecuatorianos Clásicos Ariel, No. 73, Quito/Guayaquil, Publicaciones Educativas Ariel, s.f. [1973].
- *Obras completas*, edición, prólogo y notas de Philip L. Astuto, Bicentenario, Biblioteca Mínima, 4 tomos, Quito/Riobamba, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2008.
- Freile, Carlos, “Feminismo furtivo en el siglo XVIII: Las *Cartas riobambenses* de Eugenio Espejo”, en *Cartas y lecturas de Eugenio Espejo*, Biblioteca del Bicentenario, No. 10, Quito, BCE, 2008.
- *Eugenio Espejo, precursor de la Independencia (documentos 1794-1797)*, Biblioteca del Bicentenario, No. 12, Quito, FONSAL, 2009.
- González Suárez, Federico, “Juicios sobre Espejo”, prólogo a *Escritos del doctor Francisco Javier Eugenio Santa Cruz y Espejo*, t. 2, Quito, Imprenta Mariscal, 1912.
- Herrera, Pablo, *Ensayo sobre la historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Imprenta del Gobierno, 1860.
- Kant, Immanuel, “¿Qué es la Ilustración?” [1784], en *Crítica de la razón pura. Prólogo de la segunda edición. ¿Qué es la Ilustración?*, Valencia, Universitat de València, 2000, 11a. ed.
- Landázuri, Andrés, *Espejo, el ilustrado*, Serie Estudios, Quito, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2011.
- Peña Novoa, Jaime, “Biografía de Eugenio Espejo”, en Carlos Paladines, edit., *Espejo, conciencia crítica de su época*, Quito, PUCE, 1978.
- Pólit Laso, Manuel María, “Un hallazgo literario”, en *Memorias de la Academia Ecuatoriana correspondiente a la Real Española*, Nueva Serie, Tercera Entrega, Quito, diciembre de 1923.
- Rodríguez Castelo, Hernán, *Literatura en la Real Audiencia de Quito. Siglo XVIII*, 2 tomos, Ambato, Consejo Nacional de Cultura/Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo de Tungurahua, 2002.
- Roig, Arturo Andrés, *El humanismo ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XVIII*, segunda parte, Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, No. XIX, Quito, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, 1984.
- Silva, Renán, “La crítica ilustrada de la realidad”, en Margarita Garrido, edit., *Historia de América andina, El sistema colonial tardío*, v. 3, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Libresa, 2001.
- Villalba, Jorge, *Las prisiones del doctor Eugenio Espejo 1783-1787-1795*, Quito, PUCE, 1992.

Jorge L. Borges y Augusto Roa Bastos: Plagios y falsificaciones: “El inmortal” y *Yo el Supremo*

MARÍA AUGUSTA VINTIMILLA

Universidad de Cuenca, Ecuador

RESUMEN

A partir de algunas afinidades entre el relato “El inmortal” (J. L. Borges, 1947) y la novela *Yo el Supremo* (A. Roa Bastos, 1974) la autora indaga sobre el modo cómo estos textos desestabilizan simultáneamente las concepciones y prácticas tradicionales del discurso historiográfico y de la ficción narrativa, minando los procedimientos fundamentales y las convenciones propias de estos géneros discursivos, al menos en dos órdenes: la construcción de la figura de autor y la cita –arbitraria, irónica y paródica– de fuentes documentales, procedimientos ambos señalados por Foucault como condición para la producción discursiva de la verdad. Como consecuencia de estas transgresiones ambos textos introducen un cuestionamiento radical a la noción de una *verdad* histórica original, unívoca e incuestionable.

PALABRAS CLAVE: narrativa latinoamericana, novela histórica, discurso historiográfico, ficción, verdad, plagio, Jorge Luis Borges, Augusto Roa Bastos.

SUMMARY

From some similarities between the story “El inmortal” (J.L. Borges, 1947) and the novel *Yo el Supremo* (A. Roa Bastos, 1974) the author explores the manner in which these texts simultaneously destabilize the traditional conceptions and practices of the historiographical discourse and narrative fiction, undermining the fundamental procedures and conventions belonging to these discursive genres, at least in two orders: the construction of the figure of the author and the citation –arbitrary, ironic and parodic– of documentary sources, both methods identified by Foucault as a condition for the discursive production of truth. As a consequence of these transgressions, both texts introduce a radical questioning of the notion of an original, unique and indisputable historical truth.

KEY WORDS: Latin American fiction, historical novel, historiographical discourse, fiction, truth, plagiarism, Jorge Luis Borges, Augusto Roa Bastos.

*“Cuando se acerca el fin”, escribió Cartaphilus,
“ya no quedan imágenes del recuerdo; solo quedan palabras”.
Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros,
fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos.
Borges, El inmortal*

*Las formas desaparecen, las palabras quedan,
para significar lo imposible. Ninguna historia puede ser contada.
Ninguna historia que valga la pena puede ser contada.
Roa Bastos, Yo el Supremo*

EL FALSO MANUSCRITO

LAS NARRACIONES “El inmortal” de J.L. Borges y *Yo el Supremo* de Roa Bastos, a pesar de la enorme distancia que los separa en su arquitectura narrativa, exhiben una curiosa serie de analogías en el modo como ambas construyen la situación enunciativa, en sus implicaciones para la construcción de la figura autorial, y las formas de apropiación paródica de las fuentes.

Los dos relatos¹ parten de un texto *falsificado* como punto de arranque que desencadena la narración. En “El inmortal”, Borges apela al antiguo tópicico del *manuscrito encontrado* para enmarcar su relato: en la primera parte, el narrador-autor menciona la existencia de un texto apócrifo introducido, según afirma, en el último tomo de *La Iliada* de Pope que habría sido entregado por el anticuario Joseph Cartaphilus a la princesa de Lucinge; la versión traducida por el narrador-autor es el relato que en las páginas siguientes se ofrece a los lectores. *Yo el Supremo*, por su parte, se inicia también con un texto apócrifo: se trata de un pasquín aparecido en la puerta de la Catedral, que anuncia la muerte del Dictador Supremo; el pasquín no solo imita la letra y la firma del Supremo, dice el narrador, sino inclusive utiliza el mismo papel que suele utilizar en sus proclamas; la búsqueda de los impostores será un hilo conductor central de la trama novelesca. Esta estrategia narrativa de la ficción dentro de

1. En este trabajo se cita según estas ediciones: “El inmortal”, en *El Aleph*, Barcelona, Emecé Editores, 2006; *Yo el Supremo*, Caracas, Editorial Ayacucho, 1986.

la ficción introduce desde el comienzo una singular opacidad en las relaciones entre *realidad* y *ficción*.

No deja de ser interesante señalar que Ricardo Piglia, en *Respiración artificial*, mencione que el texto fundador de la literatura argentina, *Civilización y Barbarie*, comienza también con una falsa atribución: se trata de la cita en francés que le sirve de epígrafe. Renzi, el protagonista, sostiene que la literatura argentina arranca así con un gesto presuntuoso de erudición fraudulenta; “O sea, dice Renzi, que la literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés, que es una cita falsa, equivocada”.²

Una segunda analogía se muestra en la situación enunciativa de los relatos y la relación que establecen los dos autores con sus materiales narrativos. Tanto Borges como Roa toman cierta distancia con respecto a lo narrado, camuflándose en la figura de *editores* de sus respectivos relatos. Así, ambos textos concluyen con una nota editorial: la “Postdata de 1950” en el relato de Borges, y la “Nota final del Compilador” en la novela de Roa. En los dos casos se trata de paratextos simulados que informan al lector sobre las fuentes que han alimentado sus respectivos relatos, e incluyen comentarios editoriales sobre el sentido y la orientación de lectura de las obras; desde luego, este es un juego paródico de una convención editorial pues, aunque los autores fingen hablar “desde fuera” de la ficción narrativa y colocarse en el terreno de la historia editorial de sus relatos, en realidad, como veremos más adelante, estas notas son parte fundamental de las ficciones literarias respectivas.

El efecto de estos falsos paratextos es semejante, pues ambos ponen bajo sospecha la veracidad de lo narrado. En la Postdata del relato borgeano, el narrador-autor deja filtrar dudas sobre la originalidad del texto que hemos leído, pues menciona a un hipotético crítico –el Dr. Nahum Cordovero– quien ha denunciado una serie de plagios introducidos en el relato lo que le lleva a inferir “de estas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo”:

Denuncia [Cordovero], en el primer capítulo, breves interpolaciones de Plinio (*Historia naturalis*, V, 8); en el segundo, de Thomas de Quincey (*Writings*, III, 439); en el tercero, de una epístola de Descartes al embajador Pierre Chanut; en el cuarto, de Bernard Shaw (*Back to Methuselah* V). Infiere de esas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo.³

2. Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama, 2000. p. 120.

3. J. Luis Borges, “El inmortal”, p. 32.

De manera semejante, la “Nota final del Compilador” que cierra la novela de Roa propone que el autor no ha hecho otra cosa que transcribir un vasto conjunto de citas, copias y apropiaciones de una infinidad de fuentes ajenas, introduciendo así mismo dudas sobre la originalidad del texto: “Toda historia no contemporánea es sospechosa”.

Así, imitando una vez más al Dictador (los dictadores cumplen precisamente esta función: reemplazar a los escritores, historiadores, artistas, pensadores, etc.), el acopiador declara, con palabras de un autor contemporáneo, que la historia encerrada en estos Apuntes se reduce al hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada.⁴

Sin embargo, ambos comentarios afirman en última instancia la legitimidad de sus obras: “A mi entender, la conclusión es inadmisibile”, escribe el editor-Borges en referencia a las objeciones del Dr. Cordovero, y citando al narrador-personaje continúa: “Cuando se acerca el fin –escribió Cartaphilus– ya no quedan imágenes del recuerdo; solo quedan palabras”. De modo muy similar, el Compilador de *Yo el Supremo*, cita también a su protagonista: “Así, imitando una vez más al Dictador”, “los personajes y hechos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma”. Citar las palabras de los personajes ficticios –Cartaphilus, el Supremo– para afirmar una verdad no ficticia implica subvertir las convenciones genéricas que exigen una demarcación nítida entre el campo de la ficción y el no ficcional.

Es notable el énfasis de ambos textos en el poder de las palabras y su autonomía en relación con lo real; el lenguaje no es una representación del mundo, sino un modo de configurarlo, es su garantía y su soporte.

TEXTOS Y PARATEXTOS

Aunque con obvias distancias entre los dos textos, por la diferente naturaleza propia de un cuento y una novela, ambos relatos exhiben su propio grado de complejidad en la organización del discurso narrativo. Los identifica, sin embargo, la mirada sobre el pasado para proponer versiones alternativas

4. A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 383.

que polemizan entre sí, la tensión entre mito e historia, y el juego intertextual que presenta al relato como una continua e incesante cita de textos ajenos.

Yo el Supremo exhibe una extrema complejidad estructural que desborda cualquier intento de delimitar con precisión sus múltiples estratos discursivos. A partir del pasquín falsificado, y siempre deslizándose en la difusa línea que separa la “verdad” de la “ficción”, se despliegan las demás textualidades que se entrecruzan en la novela en una polémica inacabable. Lo que está en cuestión es precisamente la aptitud de la escritura para construir un discurso que pueda ser admitido inequívocamente como *verdadero*. Para facilitar el análisis proponemos, sin pretensión de agotarlos, los siguientes:⁵

La *circular perpetua*, dictada por el Supremo a su secretario Policarpo Patiño como respuesta al pasquín catedralicio, es un discurso público en el que el Dictador relata, sin una cronología precisa, distintos episodios de la historia paraguaya, al tiempo que argumenta su propia legitimidad como Dictador Perpetuo y la de su proyecto político. Podemos leer esta circular como un acto de poder, ligado a la escritura, que busca desde el comienzo borrar toda polifonía para instaurar la palabra exclusiva del Supremo, tentativa que resultará irremediablemente fallida, y más bien desencadenará el despliegue de un sinfín de escrituras y voces que revelan página tras página la imposible instauración de la palabra única que desea el poder absoluto.

Un segundo cuerpo discursivo es el *cuaderno privado*, escrito a la manera de un diario personal (o de un “libro de cuentas”, dice el Compilador) en el que el Supremo anota sus reflexiones, pensamientos, dudas, proyectos, que con frecuencia contradicen lo que él mismo afirma en el discurso público de la *Circular*, o por lo menos proponen versiones alternativas que complejizan la visión sobre lo real y sobre los discursos que pretenden representarlo.

En términos muy generales, estas dos textualidades escenifican el desdoblamiento dramático del Supremo entre un *Yo* (personal, privado) y un *Él* (el Dictador, o de modo más abstracto el Poder).⁶

5. La crítica se ha encargado de analizar desde diversos ángulos esta extrema complejidad estructural. Carlos Pacheco, en la introducción a la edición de *Ayacucho*, señala en extenso estas dificultades, y propone un muy ilustrativo modelo gráfico de los estratos textuales que conforman este “*perpetuum mobile*”, como movimiento permanente de textos que se desdobl原因, dialogan, se invierten, se contraponen disputándose el sentido del texto, el poder autoritario, y el poder autorial.

6. Carlos Pacheco hace notar las afinidades de este desdoblamiento con la “otredad borgiana” (C. Pacheco, p. XXII, nota No. 20).

Un tercer discurso –literalmente marginal– son las *notas del Compilador*, que representa la figura del *historiador* y que irrumpe constantemente con comentarios desautorizadores, esgrimiendo extensas citas de documentos históricos sobre el Supremo, a veces auténticos, a veces falsificados, las más de las veces una mezcla indiscernible de ambos, que desmienten y ofrecen nuevas versiones sobre lo dicho en la *Circular* y en el *Cuaderno*. Estos documentos son un extensísimo catálogo de crónicas, cartas personales, libros de historia, biografías, escritos por autores de diversas épocas, a veces transcritos y comentados por el Compilador, y otras veces introducidas por el propio Supremo.

Además de estos tres cuerpos discursivos, cuya delimitación textual es relativamente perceptible, intervienen un sinnúmero de voces que entran en controversia con el Supremo, como la de un anónimo Corrector, que ha escrito notas tanto al margen del *cuaderno privado* como de la *circular perpetua*, enmendando, polemizando, ironizando lo allí afirmado.

Hay además hay una infinidad de otras intervenciones discursivas como las voces de dos perros, una calavera de reminiscencias shakesperianas, los “tíestos-escucha”, las “vasijas-parlantes”, los relatos insertados, voces, gritos murmullos, en una explosión discursiva sin fin. En este babelismo descontrolado, y a despecho de la pretensión del Supremo de que solo puede concebirse el poder absoluto como poder para controlar todos los discursos, para que la verdad del poder sea el único posible, la novela se construye, como una polémica instaurada en el entrecruzamiento incesante entre diversas textualidades, ninguna de las cuales alcanza a decir la verdad. Ni la palabra del protagonista, ni la del compilador, ni la de los documentos históricos, ni en última instancia la del novelista, pues todas están bajo sospecha.

Mucho más mesurada en la organización y el despliegue del discurso narrativo. La arquitectura compositiva de “El inmortal” se desarrolla en dos cuerpos discursivos que aparentemente delimitan el espacio de la ficción narrativa y el del paratexto editorial.

Actualizando un tópico que se remonta a las formas premodernas del género, es un relato enmarcado que introduce la ficción dentro de la ficción. El *relato externo* está formado por el fragmento inicial en el que el narrador-autor Borges relata el hallazgo del manuscrito, las circunstancias de su descubrimiento, y unos cuantos datos sobre Joseph Cartaphilus su presunto autor; en este fragmento este primer narrador se presenta como el traductor y edi-

tor del texto. El *relato externo* se complementa con la ya citada “Postdata de 1950” que lo cierra, además de dos citas a pie de página.

El segundo relato, mucho más extenso, es el texto introducido apócrifamente por Cartaphilus en la *Iliada* de Pope, que se desarrolla a lo largo de cinco capítulos breves; está a cargo de un narrador en primera persona, el tribuno y militar romano Marco Flaminio Rufo, quien remonta la narración al siglo III y la extiende hasta las primeras décadas del siglo XX; el texto es el relato de la búsqueda y hallazgo de la Ciudad de los Inmortales y el progresivo descubrimiento del enigmático secreto que encierra: el de que Cartaphilus es Marco Rufo, como antes ha sido Homero o Pope, puesto que “en un plazo infinito le ocurren a un hombre todas las cosas”; en última instancia, un libro es todos los libros, y un hombre es todos los hombres, en un juego de reflejos y refracciones multiplicados vertiginosamente al infinito. En este relato, la proliferación textual y discursiva abarca toda la tradición literaria, en una mezcla de datos históricos comprobables con otros ficcionales, que configuran una falsa enciclopedia.

EL PLAGIO COMO LEGITIMACIÓN DE LA FIGURA DE AUTOR

Foucault señala que uno de los principios de producción discursiva pasa por la figura del autor. “Al autor no considerado, desde luego, como el individuo que habla y que ha pronunciado o escrito un texto, sino al autor como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia”. [...] “El autor –dice Foucault– es quien da al inquietante lenguaje de la ficción sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real”. “Se pide que el autor rinda cuenta de la unidad del texto que pone a su nombre; se le pide que revele, o al menos que manifieste ante él, el sentido oculto que lo recorre”.⁷

Si se presume que la figura del autor es “exterior” al discurso, en los dos relatos que comentamos, la construcción de la figura de autor y los procedimientos para legitimarlo constituyen un núcleo fundamental de la ficción misma. Al postularse íntegramente como citas de palabras ajenas, las narraciones alteran de manera radical los principios que garantizan la *autoridad* del

7. Michel Foucault, *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets, 1992, pp. 24-25.

autor para escribir ficciones: la originalidad, la unidad, la coherencia, el sentido último del texto.

La ficción borgeana instaura una sucesión de dudas y ambigüedades sobre el verdadero autor del texto: el anticuario Cartaphilus, el tribuno Rufo, Homero, un inmortal que es a la vez todos ellos y ninguno, la especie humana. El narrador interno dice hacia el final de su relato: “He revisado, al cabo de un año, estas páginas. Me consta que se ajustan a la verdad, pero en los primeros capítulos, y aún en los párrafos de los otros, creo percibir algo falso”. En la Postdata añade al catálogo de posibles autores, las interpolaciones plagadas de otros autores: Plinio, de Quincey, Descartes, Bernard Shaw. El resultado es desestabilizar la pertinencia misma de la noción de “autor” como fundamento original y garantía de la significación, negación que es consustancial a la poética de Borges que, como se sabe, postula la unicidad de toda la tradición literaria universal bajo las figuras del *libro único* o de la *Biblioteca* que contienen “todos los vastos y laboriosos libros”, y del lenguaje como el autor de toda significación, más allá de los sujetos individuales. “Postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, *La Odisea*. Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres”.⁸

Roa Bastos pone en boca del Supremo una afirmación similar: “En el nombrar las cosas nunca hay un primero. No hay más que infinidad de repetidores. Solo se inventan nuevos errores. Memoria de uno solo no sirve para nada”.⁹ Roa perturba la cuestión de la legitimidad autorial al construir el discurso narrativo como un torrencial enfrentamiento intertextual entre las más diversas fuentes con sus respectivos autores, géneros discursivos y perspectivas de enunciación. En la Nota final advierte paladinamente que “en lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho otra cosa que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros”, y añade que no hay “una sola página, una sola frase, una sola palabra, desde el título hasta esta nota final, que no haya sido escrita de esa manera”.¹⁰

Este procedimiento de autorización de Borges y Roa pasa por distanciarse de la figura del autor como urdidor de ficciones originales; al legitimar su autoridad como meros *transcriptores* de obras ajenas recurren a un tópico de larga tradición en la historia literaria y reactualizado por autores contem-

8. J. L. Borges, *El aleph*, p. 30.

9. A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 5.

10. *Ibid.*, p. 383.

poráneos, pero lo hacen de manera paródica. El tópico se remonta a las formas premodernas del género narrativo, las novelas góticas y las de caballería. “Se trata no solo de una de las más antiguas sino de la más prestigiosa de sus convenciones, en la medida en que, silenciada la voz de la musa inspiradora de la épica, garantizó la autoridad para narrar historias imaginadas, hasta que se eclipsó con la ficción moderna”.¹¹ Entre los modernos, y solo a manera de ejemplo, mencionemos los de Poe, Nabokov o Umberto Eco y, en el ámbito hispanoamericano, a Jorge Isaac.¹² El tópico del *manuscrito encontrado* funciona como una estrategia para encubrir el carácter ficticio de la obra y presentarla bajo pretensión de veracidad histórica al estar fundamentada documentalmen- te. Sin embargo, tanto en Borges como en Roa, esta convención literaria está sometida a una serie de transgresiones que la transforman en una parodia del recurso.

En “El inmortal”, el recurso aparece al inicio del relato, con tal abundancia de información y precisión de detalles que parecerían destinados a sostener su veracidad. Además, el fragmento construido a la manera de un prólogo está convenientemente deslindado del cuerpo mismo de la narración de Flaminio Rufo, que comienza más adelante bajo la marca del número I (como indicación del primer capítulo), demarcando así el discurso que pertenece a *la realidad*, del que corresponde a *la ficción* narrativa. El fragmento dice:

En Londres, a principios del mes de junio de 1929, el anticuario Joseph Cartaphilus, de Esmirna, ofreció a la princesa de Lucinge los seis volúmenes en cuarto menor (1715-1720) de la *Iliada* de Pope. La princesa los adquirió; al recibirlos, cambió unas palabras con él. Era, nos dice, un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos. Se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas; en muy pocos minutos pasó del francés al inglés y del inglés a una conjunción enigmática de español de Salónica y de portugués de Macao. En octubre, la princesa oyó por un pasajero del *Zeus* que Cartaphilus había muerto en el mar, al regresar a Esmirna, y que lo habían enterrado en la isla de los. En el último tomo de la *Iliada* halló este manuscrito.

11. Carlos Rincón, *Borges, lo sugerido y lo no dicho*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2004, p. 21.

12. Una forma también paródica la encontramos en el *Manuscrito encontrado en un bolsillo* de Julio Cortázar. Las novelas históricas, por su parte, suelen acudir abundantemente a este recurso.

El original está redactado en inglés y abunda en latinismos. La versión que ofrecemos es literal.¹³

Hay aquí una multiplicación de las instancias: Joseph Cartaphilus entrega el manuscrito a la princesa, quien se lo entrega a Borges y es él quien lo traduce y lo presenta a los lectores. Sin embargo, Borges no pretende que sus lectores acepten como “verdadera” la versión del manuscrito encontrado, sino que lo incluye como estilización de un recurso que supone enraizado en el horizonte de expectativas del lector con respecto a las convenciones genéricas de la ficción.¹⁴

Este autor-editor-traductor es también responsable de dos citas al pie de página: en la primera hace constar que “Hay una tachadura en el manuscrito; tal vez el nombre del puerto ha sido borrado”;¹⁵ la segunda es para atribuir a Sábato la identificación de un autor mencionado por Rufo solo por su nombre: “Ernesto Sábato sugiere que el Giambattista que discutió la formación de la *Iliada* con el anticuario Cartaphilus es Giambattista Vico”,¹⁶ con lo que el juego irónico del recurso se vuelve evidente. Además, la ya citada “Posdata de 1950”, como veremos, no deja ninguna duda sobre el carácter paródico e invita a una re-lectura integral del relato como pura invención.

En *Yo el Supremo*, el recurso es un tanto diferente, aunque con efectos similares. La “Nota final del Compilador”, tal como el fragmento inicial de “El inmortal”, afirma la ajenidad del texto con respecto al autor, y su carácter enteramente documental:

Esta compilación ha sido entresacada –más honrado sería decir sonsacada– de unos veinte mil legajos, éditos e inéditos; de otros tantos volúmenes, folletos, periódicos, correspondencias y toda suerte de testimonios ocultados, consultados, espigados, espidados, en bibliotecas y archivos privados y oficiales. Hay que agregar a esto las versiones recogidas en las fuentes de la tradición oral, y unas quince mil horas de entrevistas grabadas en magnetófono.

[...]

13. J. L. Borges, “El inmortal”, p. 9.

14. En *Borges, lo sugerido y lo no dicho*, Carlos Rincón muestra la extrema complejidad que encierra este fragmento, y desarrolla un minucioso análisis de la cartografía cultural implícita en los nombres de los personajes y lugares mencionados.

15. J. L. Borges, “El inmortal”, p. 31.

16. *Ibíd.*, p. 32.

En lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros. No hay pues en la compilación una sola página, una sola frase, una sola palabra, desde el título hasta esta nota final, que no haya sido escrita de esa manera.¹⁷

El autor, bajo la figura del Compilador, irrumpe constantemente en la narración mediante notas y comentarios destinados a dar cuenta del trabajo académico documentalista y a veces etnográfico sobre las fuentes. En otras ocasiones sus intromisiones están destinadas a aclarar, negar, poner en duda, matizar, las distintas versiones sobre los hechos del Supremo, con lo que comienza a difuminarse la frontera entre la figura del “autor” y la del mundo narrador; y ya del otro lado de esta frontera, el Dictador termina polemizando con su presunto historiador, liquidando radicalmente las diferencias entre realidad y ficción. Citaremos, a manera de ejemplo, el enfrentamiento entre la voz del Supremo y la del anónimo Corrector: la convención narrativa exigiría que las intervenciones de este último sean posteriores a la escritura de la novela, sin embargo todo sucede como si interrumpieran el curso mismo de la escritura, de modo tal que el Dictador lee las enmendaduras mientras escribe y le advierte:

Quienquiera que seas, impertinente corregidor de mi pluma, ya estás comenzando a fastidiarme. No entiendes lo que escribo. Los entendimientos torcidos no pueden captar esto. Interpretan los símbolos literalmente. Así te equivocas y llenas mis márgenes con tu burlona suficiencia. Al menos léeme bien.¹⁸

Algo muy similar sucede en “El inmortal”, cuando el comentario crítico de Cordovero, supuestamente posterior a la publicación de la obra, aparece como parte de la ficción. En ambos casos, la narración contiene en sí misma su propia refutación.

Es importante señalar que las “notas editoriales” forman parte de las convenciones propias del discurso académico más que del discurso literario, y cuando estas aparecen en las obras de ficción bajo la forma de prólogos, epílogos, o pies de página, el contrato de lectura exige demarcar con absoluta precisión la frontera que separa la ficción narrativa del paratexto editorial o crítico. Tanto Borges como Roa transgreden esta convención propia de los

17. A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 383.

18. *Ibíd.*, p. 89.

géneros discursivos ficticios, e integran el supuesto aparato crítico a la constitución misma de la ficción literaria.

En la arquitectura compositiva de “El inmortal”, Borges simula respetar esta convención, solo para perturbarla más radicalmente. En efecto, distribuye el relato en dos zonas aparentemente bien diferenciadas: la ficción narrativa propiamente tal que relata la búsqueda de la Ciudad de los Inmortales, y la que corresponde a los comentarios acerca de la obra. Esta última está distribuida al comienzo y al final del texto: el fragmento inicial ya comentado, donde Borges se presenta a sí mismo asumiendo las funciones de prologuista, editor y traductor del relato; y la “Postdata de 1950”.

La “Postdata de 1950” es íntegramente un juego paródico de las convenciones académicas que Borges simula respetar; por una parte, juega anacrónicamente con las fechas, pues “El inmortal” se publicó originalmente en 1947 en *Anales de Buenos Aires* (revista mensual dirigida entonces por Borges) y poco después en 1949 como parte de *El aleph*, mientras que la Postdata está fechada en 1950. Asimismo, introduce paródicamente la cita académica de un comentario crítico “*A coat of many colours* (Manchester, 1948)” que el Dr. Nahum Cordovero habría escrito en 1948, es decir antes de la primera edición del relato; desde luego, Cordovero y su comentario crítico solo existen en las páginas de “El inmortal”, como parte de una estrategia metaficcional de inconfundible estirpe borgeana.¹⁹ El texto contiene en sí mismo su propia refutación.

En *Yo el Supremo*, este juego irónico de la legitimación autorial se fortalece con las continuas intromisiones del Compilador a lo largo de toda la novela, que termina por debilitar y hasta desvanecer la frágil línea divisoria entre lo “real” y lo ficticio. ¿Quién habla bajo la figura del Compilador? ¿El autor “real” Augusto Roa Bastos? ¿El personaje llamado “Compilador”? Como se ve, la figura del “Compilador” oscila ambiguamente entre ambos márgenes, pues en la trama novelesca se va construyendo –aunque de modo ambiguo– como uno de los narradores-personajes (recordemos que el Supremo dialoga con él y le increpa), ambigüedad que se traslada a la Nota final, supuestamente colocada del lado de lo “real”.

19. Ítalo Calvino, refiriéndose a otro relato, *Acercamiento a Almotásim*, atribuye a Borges “el último gran invento de un género literario”, que consiste en “fingir que el libro que quería escribir ya había sido escrito por otro, por un hipotético autor desconocido [...] y describir, resumir, reseñar este libro hipotético”. Ítalo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Taurus, 1998, p. 49.

De esta manera, al postularse falsamente como editores, compiladores, editores –y, en el caso de Borges, como traductor– de las obras, los autores abandonan la zona de “lo real” que les corresponde y se transforman en narradores-personajes y, como tales, habitantes del mundo de la ficción. La ausencia de una voz narrativa central que proporcione algún fundamento de verdad provoca que la propia ficción narrativa se encargue de minar el poder autorial de cualquiera de sus múltiples narradores. En última instancia, el recurso de legitimación autorial es ironizado y por lo tanto paradójicamente deslegitimado en el mismo gesto de afirmarse.

RELATOS DE SEGUNDA MANO: ADULTERACIÓN DE LAS FUENTES

Según Foucault, “el comentario limita el azar del discurso por medio del juego de una identidad que tendría la forma de la repetición y de lo mismo. El principio del autor limita ese mismo azar por el juego de una identidad que tiene la forma de la individualidad y del yo”.²⁰ Hemos visto como esa individualidad del yo, exigida como principio de la función autorial, es debilitada sistemáticamente en los dos relatos; examinemos ahora como cuestionan el principio del comentario como procedimiento discursivo.

Tanto “El inmortal”, como la novela de Roa, se proponen como versiones de segunda mano, como copia de otros textos, como re-escrituras, lo cual implica una transgresión a la exigencia de originalidad que predomina en la tradición literaria moderna en general, y en el campo literario latinoamericano de la época.

Ricardo Piglia, refiriéndose a la cita falsa que Sarmiento coloca como epígrafe en *Civilización y barbarie*, dice que los textos de Borges

[...] son cadenas de citas fraguadas, apócrifas, falsas, desviadas; exhibición exasperada y paródica de una cultura de segunda mano, invadida toda ella por una pedantería patética. De eso se ríe Borges”, dice Renzi. Sus cuentos son una burla deleitada y mordaz en contra de ese intelectualismo artificioso, que “exasperan y llevan al límite, clausura por medio de la paro-

20. Foucault, *El orden del discurso*, p. 28.

dia la línea de la erudición cosmopolita y fraudulenta que define y domina gran parte de la literatura argentina del XIX.²¹

En *El orden del discurso*, Foucault señala “el comentario” de los textos canónicos como uno de los procedimientos que legitiman la autoridad discursiva; el comentario es precisamente la cita, la glosa de un texto considerado original, y garante de un sentido verdadero, aun cuando esa originalidad sea en realidad histórica y por lo tanto continuamente modificable. El comentario –dice Foucault– permite construir (indefinidamente) nuevos discursos; “su cometido es decir por fin lo que estaba articulado silenciosamente allá lejos” en el texto primero. Una “repetición enmascarada” en cuyo “horizonte no hay quizá nada más que lo que era su punto de partida, la simple recitación”. El comentario “permite decir otra cosa aparte del texto mismo, pero con la condición de que sea ese mismo texto el que se diga, y en cierta forma, el que se realice en el comentario”. “Lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno”.²² Los relatos de Borges y Roa transgreden este procedimiento por el uso fraudulento que hacen ambos autores de los textos citados: en lugar de “recitación” del texto autorizado, se multiplican las falsas atribuciones, el plagio, las citas arbitrarias, la mezcla de documentos auténticos con otros fraguados, que convierten nuevamente el procedimiento legitimador de la cita documentada en una parodia subversiva. En ambos relatos, el sentido último es siempre inestable, siempre mediatizado, filtrándose por las grietas abiertas en el entrecruzamiento polémico de los discursos, dispersándose hacia distintas direcciones. Cada afirmación encontrará siempre una contrarréplica, cada hecho contiene su inmediata refutación, son palimpsestos cuyas capas discursivas entran en abierto conflicto. La función de la cita documental en estos relatos no persigue la realización del texto y la actualización de su verdad, sino todo lo contrario: desestabilizar la verdad contenida en ellos para mostrar su radical fragilidad.

Borges advierte en el epígrafe (una cita de Bacon: otra vez una escritura de segunda mano), que todo conocimiento es recuerdo, y puesto que nada hay nuevo sobre la tierra, cualquier novedad no es sino producto del olvido. Pero el mismo epígrafe remite a este juego incesante de versiones sucesivas: Borges cita a Bacon, que cita a Salomón y a Platón:

21. R. Piglia, *Respiración artificial*, p. 120.

22. M. Foucault, *El orden del discurso*, pp. 24-25.

Solomon saith: *There is no new thing upon the earth.* So that as Plato had an imagination, *that all knowledge was but remembrance;* so Solomon gi-ven his sentence, *that all novelty is but oblivion.*
Francis Bacon, *Essays*, LVIII

Recordemos además que Borges coloca el relato apócrifo introducido fraudulentamente en “la *Iliada* de Pope”, es decir, en un libro que es la re-escritura de otro.

En la “Postdata de 1950”, en uno de sus habituales guiños al lector, Borges proporciona una pista de lectura cuando señala que Cordovero ha “hablado de lo centones griegos y de la baja latinidad”. Los *centones* son man-
tas compuestas de diversos retazos viejos, cosidos entre sí; en el siglo III se conocían con este nombre a composiciones literarias de intención paródica, formadas íntegramente con fragmentos de versos de varios autores, que en su conjunto formaban un sentido enteramente nuevo. Los dos relatos analizados corresponden perfectamente a esta metáfora de los centones que funciona como una estrategia para refutar la estética realista que propone al relato como la representación mimética de lo real. En ambos casos, al presentarse como citas de citas, desacreditan las oposiciones entre original y copia, modelo e imitación, fundamento y reflejo, unicidad y pluralidad, y en última instancia entre realidad y ficción, pues la proliferación de representaciones alternativas sobre lo real, cada una con su propia legitimidad, terminan por desdibujar la noción misma de “lo real”.²³ “Esto es representación. Esto es literatura. Representación de la escritura como representación” dice el Supremo a Patiño al final del célebre episodio conocido como “la lección de escritura” (páginas 52 y siguientes), en un gesto que recuerda el de Velásquez en “Las Meninas”, al poner en escena al escritor en el acto de la escritura desacreditando la exigencia de representación mimética de la realidad.

“No es posible decir nada, por absurdo que sea, que no se encuentre ya dicho y escrito por alguien en alguna parte”, dice el Supremo, práctica de escritura que describe la del propio Roa. “Alguien dice algo porque otro ya lo ha dicho o lo dirá mucho después, aun sin saber que lo ha dicho ya alguien. Lo único nuestro es lo que permanece indecible detrás de las palabras”.²⁴

23. Por estas y otras razones, algunos críticos coinciden en señalar el lugar de Borges y Roa Bastos en la órbita de la condición posmoderna. Rincón anota que la lectura de Borges “había aupado en jóvenes filósofos como Michel Foucault y Gilles Deleuze el rebasamiento de las filosofías del sujeto, la experiencia y el sentido” (Rincón, p. 17).

24. R. Bastos, *Yo el Supremo*, p. 366.

Afirmación que recuerda cercanamente esta otra de Borges que cierra el relato y de alguna manera sintetiza su sentido: “Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fueron la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” (33).

Los ejemplos de estos desplazamientos entre la palabra propia y la ajena, entre el original y la copia, entre realidad y ficción, que cuestionan la posibilidad de decir por fin “la verdad”, podrían multiplicarse en el breve relato de Borges y de manera indefinida en el de Roa. El estudio introductorio de Carlos Pacheco, por ejemplo, o en otro sentido los de Martín Lienhard y el de Peter Turton, anotan un extenso muestrario de este procedimiento. Turton llama a la novela de Roa Bastos, “un inmenso compendio del saber” tanto del lugar de la acción –Paraguay– como de “los sistemas filosóficos y las ideas procedentes de individuos que han hecho huella en la vida intelectual del mundo”.²⁵ De algún modo, “El inmortal” también lo es, pero bajo la forma de una enciclopedia falsa

En la ficción borgeana, además de los ya anotados, señalemos uno más. El tema central está tomado de *Los viajes a algunos lugares remotos del mundo por Lemuel Gulliver*, la novela publicada por Jonathan Swift en 1726. En “Los ecos de un nombre” (*Otras inquisiciones*, 1952) Borges revela esta fuente al comentar: “En la tercera parte de Gulliver [Swift] imaginó con minucioso aborrecimiento una estirpe de hombres decrepitos e inmortales, entregados a débiles apetitos que no pueden satisfacer, incapaces de conversar con sus semejantes, porque el curso del tiempo ha modificado el lenguaje, y de leer, porque la memoria no les alcanza de un renglón a otro”, comentario que es una apretada síntesis de “El inmortal”.

De la novela de Roa señalemos como ejemplo ilustrativo el diálogo del Dictador Supremo todavía adolescente con un cráneo desenterrado, evidente reescritura paródica de *Hamlet*, del que cito un fragmento:

¡Párate un poco, no me aprietes tanto! se quejó el cráneo. ¿Cómo has estado enterrado ahí? Contra mi voluntad, muchacho; tenlo por seguro. Digo ahí, en los fosos de la Casa de Gobierno. Siempre se está enterrado después de muerto en algún lugar; te aseguro que uno ni se da cuenta de ello. ¿De qué murió el que te llevaba sobre sus hombros? De haberle dado su madre a luz, muchacho. De qué muerte, te pregunto. De muerte natural, ¿qué otra podía ser? ¿Conoces tú alguna otra clase de muerte? Me deca-

25. M. Turton, “*Yo el Supremo*: una verdadera revolución novelesca”, p. 12.

pitaron porque intenté atizar un trabucazo al gobernador. Todo por no haber hecho caso del consejo de mi madre. No cruces el mar, hijo. No vayas a la Conquista. El mal del oro es peligroso.²⁶

Patiño, que ha estado escuchando la historia narrada por el Supremo, se da cuenta de la parodia y reconoce el texto aunque no lo atribuye a Shakespeare sino al profesor de inglés Juan Robertson:

¿No estás copiando lo que te dicto? Señor, estoy disfrutando de oírlo contar esa divertida historia de la calavera habladora. Después copiaré, Señor, el párrafo de los sepultureros que está casi íntegro en aquel sucedido que Juan Robertson traducía en las clases de inglés.

A lo que el Supremo responde: “Los hechos no son narrables; menos aún pueden serlo dos veces, y mucho menos aún por distintas personas”.²⁷

Borges y Roa introducen radicalmente la duda sobre la posibilidad de establecer alguna frontera nítida entre la realidad y la ficción, es decir, entre lo que podemos considerar como lo dado y lo construido discursivamente. Las intervenciones del Compilador están en principio destinadas a afirmar documentalmente la verdad, respetando la convención historiográfica del valor probatorio del documento. Sin embargo, lo que hace es desplegar los discursos históricos y los ficcionales en un mismo plano, adulterando a veces los históricos, e introduciendo citas textuales en los ficcionales, provocando una total relativización de las fronteras. El Supremo compara la ficción con el azogue, pues por una parte separa el oro del cobre, pero por otra dora los metales haciéndolos pasar por oro. Es, dice, “tanto más embustera cuanto no lo es siempre. Porque sería regla infalible de verdad si fuera infalible de mentira”.²⁸

Uno de los procedimientos consiste en falsear las convenciones del discurso historiográfico, suspendiendo su capacidad probatoria. El plagio, las falsas atribuciones, la adulteración de documentos históricos, las formas simuladas de citación, son otros tantos juegos que parodian las reglas exigidas por el discurso académico, por un parte, pero también las convenciones de la narrativa de ficción, al introducir un cuerpo extraño a ella como es la cita documental, los pies de página, etc.

26. *Roa Bastos, Yo el Supremo*, p. 72.

27. *Ibíd.*, p. 73.

28. *Ibíd.*, p. 16.

Ya es bien triste que nos veamos reducidos a envasar en palabras, notas, documentos, contra documentos, nuestros acuerdos-desacuerdos. Encerrar hechos de naturaleza en signos de contranatura. Los papeles pueden ser rotos. Leídos con segundas, hasta con terceras y cuartas intenciones. Millones de sentidos. Pueden ser olvidados. Falsificados. Robados. Pisoteados.²⁹

Nunca podemos estar seguros de la línea que separa los documentos auténticos de los impostados, de modo que los relatos afectan al deslinde de los campos discursivos que debería señalar una frontera precisa entre historia y ficción, y proponen ambos discursos como intercambiables.

Por otra parte, si la escritura no es apta para “representar la realidad”, sí lo es en cambio para intervenir en ella como un dispositivo de producción de realidad. Así, el Supremo afirma que la “pena de remo perpetuo” instaurada en Paraguay la copió de un texto de Sade: “Yo mismo, para establecerla aquí, me inspiré en una historia narrada por un libertino en la Bastilla, que solía repetirme un prisionero francés en las siestas del tórrido verano paraguayo. Yo tomo lo bueno donde lo encuentro”. Y el Compilador comenta en una nota:

Sin duda *El Supremo* alude a la narración sadiana *La isla de Tamoé*, conocida en el Paraguay, un siglo antes de ser publicada en la propia Francia y en el resto del mundo, mediante la versión oral del memorioso Charles Andreu-Legard, compañero del marqués en la Bastilla; y después prisionero del Dictador Perpetuo, durante los primeros años de la Dictadura.³⁰

Lo que recuerda otros relatos borgeanos como la paulatina colonización de la realidad por la ficción en “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius” o “El tema del traidor y el héroe” en el que la realidad imita a la ficción; recordemos que en este relato, la muerte de Fergus Kilpatrik repite escenas shakesperianas de *Macbeth* y *Julio César*, y el narrador comenta: “Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible”.³¹

Como podemos ver, tanto la novela de Roa Bastos como el relato de Borges se proponen a sí mismos como *centones*, escrituras que son citas de otras citas, pastiches en los que ya no es posible discernir ni un autor unitario

29. *Ibid.*, p. 187.

30. *Ibid.*, p. 106.

31. J. L. Borges, *Ficciones*, p. 61.

ni un significado original, fundador y garante del sentido. El estatuto entre el discurso de la ficción y el discurso histórico es indiscernible. “Doscientos años más jóvenes, los lectores no saben si se trata de fábulas, de historias verdaderas, de fingidas verdades. Igual cosa nos pasará a nosotros, que pasaremos a ser seres irreales-reales”, reflexiona el Supremo.³²

Los textos son re-escrituras de otros textos, no solamente de los que le precedieron, sino inclusive de los que se escribirán en el futuro, puesto que todos ellos instauran un diálogo polémico en una proliferación semántica sin principio ni final.

En la representación mimética de lo real, tanto como en el discurso historiográfico, la convención exige respetar la cronológica de los “hechos”, pero estos relatos abundan en asincronías, despedazando cualquier atisbo de secuencialidad, como si todo sucediera en una temporalidad incierta y simultánea, en la que no caben las distinciones entre antes y después. Así, un texto futuro puede enmendar, desmentir, alterar, el sentido de un texto escrito en el pasado, como sucede por ejemplo con las asincronías señaladas en la datación de los textos. Un texto ulterior, como el atribuido a Nahun Cordovero, resignifica íntegramente el sentido del relato borgiano; una enmienda que se supone posterior a la escritura original interrumpe y desvía el acto mismo de escritura en *Yo el Supremo*, cuyo protagonista polemiza constantemente con autores y documentos escritos décadas después de su muerte.³³ “No vamos a perder más tiempo en menudencias que los murmuradores escribas repetirán prolijamente a través de los siglos. ¿Estos son los que van a defender la verdad mediante poemas, novelas, fábulas, libelos, sátiras, diatribas? ¿Cuál es su mérito? Repetir lo que otros dijeron y escribieron. Nada más”, dice el Supremo.³⁴

32. Roa parecería anticipar una reflexión posterior acerca de la narratividad que organiza los discursos sobre la historia. *Yo el Supremo*, p. 57.

33. Quizá el ejemplo más radical sea otro texto de Borges: “Pierre Menard, autor del Quijote”, o su afirmación de que “es muy fatigoso escribir obras para luego comentarlas, es más económico fingir que ya están escritas”; proyecto que después lleva a cabo Roberto Bolaño, con su *Antología de la Literatura Nazi en América Latina*.

34. A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 56.

MUNDO Y LENGUAJE

Tanto la estética de la mimesis como el discurso historiográfico parten de una premisa común: el mundo como ya dado y el discurso –narrativo o histórico– como representaciones de lo real, y como tales, aptos para decir una verdad fiable, a condición de ceñirse a los procedimientos propios de estos géneros discursivos. Borges y Roa desmienten tanto la premisa como la consecuencia: lo real no es un dato, y cualquier enunciado con pretensiones de verdad última puede ser puesto bajo sospecha.

Por diferentes vías, lo que finalmente ponen en escena ambos relatos es una visión del mundo como un jeroglífico indescifrable y el discurso como un dispositivo que puede alterarlo y configurarlo. Roa afirma, en palabras del Compilador, que “la historia encerrada en estos Apuntes se reduce al hecho de que la historia que debió ser narrada, no ha sido narrada”.³⁵ Borges por su parte concluye que “Cuando se acerca el fin, solo quedan palabras”, “palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros”.³⁶

En ambos casos, realidad y discurso son dos órdenes excéntricos, cuyo ensamblaje termina siempre en un intento fallido. Por una parte, la infinita vastedad del mundo, de nuestra experiencia del mundo, no se deja contener en el orden del lenguaje, y siempre queda un remanente que no puede ser dicho. Por otra parte, las palabras son incontrolables para cualquier decir, parecen siempre decir más o decir menos de lo que el enunciador quisiera; en todo caso siempre dicen “otra cosa”. Entre los excesos y carencias se levanta la escritura literaria, con una estrategia que consiste en desplegar y desdoblar una y otra vez, todas las significaciones posibles, para intentar capturar esos restos de sentido que se escapan por las grietas del lenguaje y que se resisten a ser formalizados en el discurso.

35. *Ibid.*, p. 383.

36. J. L. Borges, “El inmortal,” p. 33.

El mundo no es uno sino múltiple, como múltiples son los discursos que lo enuncian. El discurso no representa lo real, sino que es una forma de configurarlo. ✱

Fecha de recepción: 7 enero de 2013
Fecha de aceptación: 3 marzo de 2013

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis, *El aleph*, Barcelona, Emecé, 2006.
Calvino, Ítalo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Taurus, 1998.
De Toro, Fernando, “Roa Bastos, Borges, Derrida: escritura y deconstrucción”, en *Alter Texto* No. 1, vol. 1, 2003.
Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets, 1992.
Pacheco, Carlos, Introducción, en *Yo el Supremo*, Caracas, Ayacucho, 1986.
Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama, 2000.
Rincón, Carlos, *Borges, lo sugerido y lo no dicho*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2004.
Roa Bastos, Augusto, *Yo el Supremo*, Caracas, Ayacucho, 1986.
Tani, Rubén, “Análisis, lectura e interpretación”, en Noé Jitrik, *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Latinoamericana, Universidad de Buenos Aires, 1997.
Turton, Meter, “Yo el Supremo: una verdadera revolución novelesca”, en *Texto crítico*, 1979, <cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6836/1/197912P10.pdf>.

Renzi, Maggi, Tardewski: (des)encuentros de la literatura, la historia y la filosofía en torno al concepto de verdad en *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia

CARLOS AULESTIA PÁEZ

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

RESUMEN

El ensayo explora tres posibles lecturas del concepto de verdad en *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, mediante el análisis de tres personajes: el novelista Renzi, el historiador Maggi y el filósofo Tardewski. Cada uno constituye, según su oficio, una representación de la verdad. La verdad histórica es relativizada por la verdad de la ficción personificada por Renzi, y esta encuentra un fundamento narrativo en la investigación histórica que Maggi desarrolla. La verdad filosófica de Tardewski permanece aislada e íntegra. La clave del texto es el descubrimiento de que la verdad de la razón filosófica es el villano de la novela, pues constituye una fuerza tiránica, totalitaria y devastadora, cuya lejanía de los hechos reales le impide explicarlos y darles sentido.

PALABRAS CLAVE: Novela histórica, Ricardo Piglia, verdad, mentira, Nueva novela histórica.

SUMMARY

The essay explores three possible readings of the concept of truth in *Respiración artificial*, by Ricardo Piglia, through the analysis of three characters: the novelist Renzi, the historian Maggi and the philosopher Tardewski. Each one constitutes, according to his trade, a representation of the truth. The historical truth is relativized by the truth of fiction personified by Renzi, and this finds a narrative foundation in the historical research done by Maggi. Tardewski's philosophical truth remains isolated and whole. The book's key is the discovery that the truth of philosophical reason is the villain of the novel, since it is a tyrannical, totalitarian and des-

tructive force whose remoteness from reality prevents it from explaining and making sense of the same.

KEY WORDS: Historical novel, Ricardo Piglia, truth, lie, new historical novel.

EN ESTE TRABAJO desarrollo una lectura de las implicaciones en torno al concepto de verdad en las relaciones entre tres personajes de la novela *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia: estos personajes son el escritor Emilio Renzi, el historiador Marcelo Maggi y el filósofo Vladimir Tardewski. Cada uno, en virtud de su oficio, de su profesión, constituyen representaciones de un modo particular de comprender y enfrentar el concepto de verdad, que en cada caso reviste características y rasgos particulares, los cuales son, entre ellos, ontológicamente incompatibles y contrapuestos, se enfrentan entre sí y constituyen uno de los conflictos fundamentales de la obra. Este enfrentamiento estaría enmarcado en una oposición más general, esencial en la novela histórica, que consiste en la compleja vinculación entre la realidad de la Historia (verdad) y la ficción narrativa (mentira), en los términos que propone Noé Jitrik:

En ese sentido, la novela histórica, no ya la fórmula, podría definirse muy en general y aproximativamente como un acuerdo —quizá siempre violado— entre “verdad”, que estaría del lado de la historia, y “mentira”, que estaría del lado de la ficción. Y es siempre violado porque es impensable un acuerdo perfecto entre esos dos órdenes que encarnan, a su turno, dimensiones propias de la lengua misma o de la palabra entendidas como relaciones de apropiación del mundo.¹

RESPIRACIÓN ARTIFICIAL COMO “NUEVA NOVELA HISTÓRICA”

Respiración artificial está considerada por varios críticos como una ‘Nueva novela histórica’, en el sentido que Seymour Menton da a esta categoría. Sin embargo, tanto sus temas como sus recursos parecen exceder esta conceptualización, y el mismo Menton se encarga de refutarse cuando afirma de la novela de Piglia que “desmiente mi propia definición de novela histórica”.²

-
1. Noé Jitrik, *Historia e imaginación literarias. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995, p. 11.
 2. Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 206.

Por otro lado, *Respiración artificial* constituye –además de una obra de ficción perfectamente ubicada en el género novelístico y en la tradición narrativa argentina, hispanoamericana y mundial– una aguda reflexión sobre temas, personajes y episodios históricos que la convierten en una novela susceptible de leerse y analizarse como un relato en el que se puede percibir notoriamente lo que se ha denominado “conciencia histórica”, una característica fundamental de la nueva mentalidad narrativa de muchos novelistas latinoamericanos. Este tipo de novela, más que por sus formas y recursos técnicos, estaría definida por una constante reflexión y revisión del pasado, a veces más apegada a los hechos documentados, en otras más ficticia e inventiva:

Aunque, como es natural, no coinciden del todo los críticos en una definición de esa nueva novela histórica, sí se aprecia un cierto acuerdo en que lo fundamental entre las novelas que la integran no es necesariamente que el referente novelesco coincida con episodios de reconocida repercusión social, documentables como “históricos” de acuerdo a los cánones tradicionales, sino más bien el que sobresalga en ellas una “conciencia histórica”, es decir, el que una reevaluación o problematización del pasado desde el presente, resulte vertebral en ellas.³

Así pues, nos proponemos analizar a los personajes mencionados de esta novela como una muestra del conflicto en torno a la “conciencia histórica” que implica su construcción narrativa y su función argumental.

RENZI, MAGGI, TARDEWSKY: TRES VERSIONES DE LA VERDAD

En general, los vínculos entre estos personajes se concretan en intercambios epistolares, en el caso de Renzi y Maggi, en conversaciones directas entre el novelista y el filósofo Tardewski, y en diálogos referidos entre este último y el historiador. En estos contactos existe, explícita o indirectamente, un tema constante: la contraposición entre lo real y lo imaginario expresada en una pregunta central que atraviesa toda la novela: ¿cómo narrar los hechos reales? Todos los personajes parecen reflexionar y referirse a los hechos reales,

-
3. Carlos Pacheco, “La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea: perspectivas y problemas para una agenda crítica”, en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* (pdf), año 9, No. 18, Caracas, jul-dic, 2001, p. 208.

pero cada uno tiene una idea distinta de la realidad de esos hechos, es decir, de qué es lo que hace real a un hecho. Proponemos que, según cada personaje, hay una idea distinta de realidad o verdad.

En primer lugar, trataremos de caracterizar la verdad de Renzi: es un escritor principiante que ha escrito una novela, titulada *La prolijidad de lo real*, de escaso éxito y cada vez menos apreciada por su propio autor. Es una novela que trata de la historia familiar del novelista en la cual se destaca el caso de su tío, Marcelo Maggi, que ha desaparecido, según se supone, después de defraudar a su esposa, hija del anciano Luciano Ossorio, nieto de un oscuro personaje histórico, el general Enrique Ossorio, considerado históricamente un traidor a la patria. Al parecer, Maggi, que tiene afición por la Historia, se ha casado con la hija de Luciano Ossorio con la única intención de apoderarse de unos documentos, que la familia de su suegro conserva, sobre el histórico Enrique Ossorio. Renzi da importancia a la peripecia de su tío desde un punto de vista creativo, literario. Es decir, asume esa aventura como una anécdota que da pie a una reconstrucción estética, ficcional. No le interesan, declara Renzi, la Historia, disciplina de la cual se burla, ni la política. Sus intenciones están claras: quiere escribir una novela, quiere ser escritor y nada más. Su novela es una intriga basada en versiones indirectas, equívocos, dichos a medias, claroscuros. Como personaje, está motivado por la verdad de la literatura, simbólica, relativa, construida a partir de fragmentos, de posibilidades e imposibilidades. En él se concreta una primera forma de comprensión de la verdad, de los “hechos reales” como una invención estética. Su idea sobre la verdad puede condensarse en esta declaración: “La autobiografía de un escritor es la historia de las transformaciones de su estilo”.⁴ Para él no existen, o no importa que existan, los hechos en sí. La verdad está en las palabras que los reflejan o reconstruyen.

En segundo lugar tenemos al historiador Marcelo Maggi, tío de Renzi, quien, en cambio, está interesado, hasta la obsesión, con escribir un libro acerca de Enrique Ossorio, oscuro personaje histórico, abuelo de su suegro, Luciano Ossorio, quien guarda ciertos documentos que a Maggi pueden servirle para sus propósitos. Maggi es objeto de toda una mitificación familiar basada en conjeturas, chismes, verdades a medias, que tratan de explicar su escape y desaparición, supuestamente después de defraudar los bienes de su esposa. Maggi, al enterarse de la publicación de la novela de su sobrino, que trata sobre él, le escribe aclarando los malentendidos y contándole su versión de los acontecimientos. Revela así

4. Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 34.

que no hubo tal estafa y que él huyó de su casa y de la familia por otros motivos. En una carta al novelista cita a un autor de cuya pregunta se adueña: ¿cómo narrar los hechos reales? Este es su interés y su ambición, pero, dada su condición de historiador aficionado, como él mismo se define, los hechos reales tienen para él otro significado. Al respecto, resulta útil la reflexión de José di Marco sobre la naturaleza de estos hechos, que para cada personaje constituyen una especie de propósito personal, una motivación casi íntima. En tanto responden a proyectos o visiones individuales de los personajes, los ‘hechos reales’ son, contradictoriamente, irreales o ficticios.

En *Respiración artificial* la consigna de narrar los hechos reales debe leerse como la afirmación de que la literatura es un acto socialmente simbólico, una producción ideológica, construcción de una forma estética o narrativa. Esta tarea de invención de una forma (una tentativa de solucionar imaginariamente contradicciones sociales insolubles) implica una objeción y programática contra el realismo y las modalidades de la ficción basadas en sus postulados más característicos.⁵

El objetivo de Maggi al reconstruir la historia de Enrique Osorio es ofrecer una visión distinta de la que históricamente se ha construido sobre él, para demostrar lo que Maggi llama el “movimiento histórico” que marca al histórico personaje. Maggi pretende, pues, alcanzar la verdad de la Historia, pero interpretándola como una utopía, en una curiosa visión prospectiva en la que parecen confundirse el pasado y el futuro. Las menciones y resonancias de la visión borgeana de la Historia como un eterno juego de repeticiones son bastante notorias: “Hay que evitar la introspección y ver lo que vendrá como si ya hubiera pasado”, sostiene Maggi. En un pasaje de la novela, Renzi afirma que al final ha comprendido que Maggi “lo había previsto todo”. Maggi encarna, pues, la figura del historiador como un visionario, como un profeta. Así lo entiende también Seymour Menton, para quien, sin embargo, existen matices en la concepción de la historia de los personajes de Piglia que los alejan relativamente de la concepción borgeana.

Si la historia se repite y si todos los seres humanos somos uno, entonces todo es previsible, concepto que contradice otros dos conceptos borgeanos: la importancia de la casualidad y la imposibilidad de averiguar la ver-

5. José Di Marco, “La narración del terror. Notas sobre *Respiración artificial*”, en *Revista Borradores*, vols. VIII-IX (pdf), Universidad Nacional de Río Cuarto, 2008, p. 1.

dad. Maggi le escribe a Renzi: “Estoy convencido de que nunca nos sucede nada que no hayamos previsto, nada para lo que no estemos preparados”.⁶

En efecto, el “convencimiento” de Maggi (“No nos pasa nunca nada que no hayamos previsto”), implica una idea del movimiento histórico como tendencia hacia la utopía, hacia el futuro, que es lo que define su visión de verdad. En esta idea de “*historiar* hacia delante”, hay necesariamente una voluntad de imaginación, una apuesta por la invención. Es algo que también se le ha ocurrido a Enrique Ossorio: hacer historia hacia el futuro. En el exilio, en 1850, planea una novela utópica en la que imagina cómo será Argentina un siglo después.

En tercer lugar trataremos sobre el personaje de Vladimir Tardewski, un exiliado polaco, amigo de Maggi, que vive en Entreríos, dedicado a dar clases particulares de filosofía. Ha sido discípulo de Wittgenstein y se considera, con cierto orgullo, un fracasado, pues ha sido relegado de los círculos filosóficos argentinos por desenmascarar la ignorancia de los filósofos que forman parte de ellos (incluido Ortega y Gasset). Arguye, sin mayores argumentos, que se trata de una especie de asnos pomposos. Conforme avanza la trama, Tardewski se vuelve un personaje enigmático, que en la segunda parte de la novela toma gran protagonismo y se convierte en el narrador principal. Recibe la visita de Renzi, que va supuestamente al encuentro de su tío, y durante una tarde y una noche entera se dedica a discurrir sobre sí mismo, sobre sus relaciones con el profesor Maggi y sobre un fabuloso descubrimiento secreto, logrado por casualidad, que, dice, ha cambiado por completo su existencia y su comprensión de la vida. Tardewski es un renegado de la filosofía: conoce su verdad y la abomina, como veremos más tarde, porque esta verdad es una especie de producto monstruoso e inhumano de la razón. En este personaje se problematiza la idea de la verdad filosófica como afirmación absoluta y tiránica.

Quizá vale la pena incluir, como un contrapunto, a un cuarto personaje, el anciano Luciano Ossorio, quien en su desvarío senil parece haber encontrado un punto cero, la inmovilidad de los hechos pasados y futuros, expresada en su propia postración de inválido. En este personaje, la tensión realidad-ficción está simbolizada por el insomnio que sufre el anciano y su incapacidad para recordar el pasado. El insomnio se opone al sueño, a la actividad onírica. Cuando duerme, el sueño del viejo es lo que le otorga cierto débil sentido a su existencia. El insomnio evita que el anciano escape de la esfera de lo real, del presente real y

6. S. Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina*, p. 196.

del pasado real. El sueño, en cambio, le sumerge en una atmósfera fantástica, que le libera de las ataduras de los hechos reales, lo extrae de la realidad, le hace olvidar la verdad. Ossorio es, con respecto a los otros personajes, buscadores de la verdad, de los “hechos reales”, un antihéroe que se hunde en el tiempo como en una dimensión confusa, opresiva e incomprensible.

Las relaciones entre los personajes están marcadas por el equívoco, la suposición, las referencias indirectas, las versiones distorsionadas, las conjeturas y ciertas teorías personales de cada uno que, a su modo, expresan formas de comprensión de la verdad que son enfrentadas, modificadas, matizadas y distorsionadas por las de los otros. Esto se logra por medio de procedimientos narrativos llevados al extremo muy lúdicamente: pastiches, cartas, conversaciones confusas, cambios inadvertidos de voces narrativas, que dan la idea de un juego diegético que busca deliberadamente la confusión y el desconcierto, dificultades para acceder a las distintas formas de verdad y comprenderlas. En este sentido, la teoría sobre el ajedrez que expone Tardewski, referida por Maggi en una carta a Renzi, puede servir como una revelación metanovelística introducida por Piglia para dar a entender la estructura del juego de verdades que plantea la novela:

Hay que elaborar un juego, me dice (Tardewski), en el que las posiciones no permanezcan siempre igual, en el que la función de las piezas, después de estar un rato en el mismo sitio, se modifique: entonces se volverán más eficaces o más débiles. Con las reglas actuales, dice, me escribe Maggi, esto no se desarrolla, esto permanece siempre idéntico a sí mismo. Solo tiene sentido, dice Tardewski, lo que se modifica y se transforma.⁷

Seymour Menton interpreta esta teoría también como una influencia de Borges:

La previsibilidad del futuro se simboliza por el motivo recurrente borgeano del partido de ajedrez donde están predeterminadas las pautas de las jugadas. Sin embargo, Tardewsky propone un cambio en los reglamentos del juego en el que las posiciones no permanezcan siempre igual...⁸

En nuestra opinión, esta elucubración ajedrecística es una metáfora que permite comprender la relación entre la verdad de la Historia y la verdad de la literatura. Ambas disciplinas forman parte del juego narrativo (tanto la

7. Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 19.

8. S. Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina*, p. 196.

Historia como la novela *relatan*), en el que hay unas reglas según la cuales las piezas están dispuestas de acuerdo con su función y se mueven en virtud de estas normas. En el juego de la Historia, cada cosa es lo que es, según las reglas, la ley que surge de su verdad; para la literatura, en cambio, la verdad sería la transgresión de ese juego, la modificación de las funciones y las reglas, la invención, en suma, de otro juego diferente. Si el juego de ajedrez son los hechos reales, la Historia registrará los movimientos, acaso los explicará, podría incluso preverlos, pero siempre bajo su ley, la ley que impone la verdad histórica. La literatura, en cambio, pretende e impulsa el cambio, la transgresión de la norma. En suma, la invención de un juego diferente, en el que, si en algún momento es posible determinar una “verdad”, esta es inmediatamente abolida por las transgresiones de la realidad simbolizadas por los personajes.

El juego de ajedrez es también una metáfora para expresar el contacto conflictivo entre las visiones de la realidad que se produce entre los personajes, el cual funciona como una teoría de la verdad comprendida como una visión caleidoscópica, relativa, momentánea, móvil, esporádica, azarosa, casual, de los hechos reales. Menton toma nota de esta extrema dificultad de acceder a la verdad de los “hechos en sí”, y la rastrea desde el paratexto de la novela:

La imposibilidad de llegar a la verdad incontrovertible, trátase de la historia o de la realidad contemporánea, se anuncia por Piglia como el tema de la novela en la dedicación irónica a Elías y a Rubén “que me ayudaron a conocer la verdad de la historia”.⁹

Notemos que en la metáfora del ajedrez no cabe la verdad filosófica, una ausencia que explicaremos más adelante.

LA INCERTIDUMBRE COMO ENCUBRIMIENTO DE LOS “HECHOS REALES”

En la diégesis de *Respiración artificial*, los lectores no podemos sentirnos seguros de mucho de lo que se cuenta porque los hechos están traspasados por la incertidumbre. Las versiones de tal o cual acontecimiento no están confirmadas, son rumores, son tangencializaciones o equívocos; o bien son exageraciones, visiones hiperbólicas, versiones exageradas cercanas al mito, o recuer-

9. *Ibid.*, p. 196.

dos del pasado remoto, rememoraciones borrosas, e incluso pueden ser datos falaces, mentiras intencionadas. Los personajes secundarios, por ejemplo, son presentados, más que como sujetos “reales” dentro de la ficción, como entes hiperbolizados por las historias que se inventan, exageran o deducen alrededor de ellos. Así se elaboran personajes secundarios como dos de los amigos de Tardewski, el nazi y el conde ruso del club, o la chica increíblemente fea que escribe maravillosamente y envía cartas al envidioso poeta Marconi. Las historias de estos personajes se hallan en el límite de la verosimilitud, pero llegan a conservarla y ser convincentes porque están contruidos a partir de visiones de los personajes principales, que, como vemos, no son, no pueden ser, objetivos ni veraces, pues se trata de seres reñidos con la objetividad: un escritor aún inexperto, idealista y algo ingenuo, un historiador no profesional obsesivo y utópico, un loco senil, un filósofo fracasado que esconde un secreto. Todos estos personajes son insólitamente elocuentes, por no decir delirantes, síntoma de su hiperbólico mundo mental. Así pues, existe en la novela una intención de dar a la narración un sentido múltiple, dialógico y transgresivo, y varios modos de decir, comprender y relativizar la verdad.

LA VERDAD FILOSÓFICA: ANIQUILACIÓN DE LOS “HECHOS REALES” Y DE LA HISTORIA

Una vez examinadas las implicaciones de las formas de verdad y comprensión de los hechos reales que operan en los personajes, vamos a interpretar el sentido global de la confluencia en la novela de la verdad literaria, la histórica y la filosófica que, en mi opinión, constituye un crítica mordaz contra la filosofía racionalista y, por medio de ella, contra los regímenes de pensamiento totalitarios y absolutistas. Esta crítica se elabora en la segunda parte de la novela, titulada *Descartes*, en la que se produce el encuentro en Entrerriós de Renzi y Tardewski, quienes se reúnen en espera del profesor Marcelo Maggi.

Después de una tertulia informal en la que el filósofo polaco presenta al recién llegado a sus amistades del club que frecuentan él y el historiador, Tardewski empieza a revelar aspectos de su vida que prefiguraron el momento climático de la novela, en el que el filósofo revela un secreto absolutamente asombroso, histórica, filosófica y literariamente, que él dice haber descubierto en su juventud.

Tardewski expone en su conversación una teorización breve sobre el destino natural de los filósofos, que él encarna, y que consiste en fracasar profesio-

nal y vitalmente, en ser perdedores. Para Tardewski, solo los filósofos lúcidos pueden entregarse al fracaso. Aquellos que no, son farsantes, o, como se verá cuando el polaco revele su secreto, seres abominables, una especie de conspiradores autodeificados que se apoderan del saber y el conocimiento de la humanidad. El discurso filosófico toma, en la segunda parte de la obra, una importancia fundamental, tan trascendental como la Historia en la primera parte. Pero este discurso, en boca de Tardewski, es, en lugar de sensato y racional, ambiguo, enredado, oscuro y oblicuo. Es un discurso, en cierto sentido, antifilosófico. Álvaro Martín Navarro afirma, en su estudio sobre la novela, que:

[...] el discurso filosófico presentado por uno de sus protagonistas –Tardewski– se teje con elementos que precisamente la institución filosófica y los discursos filosóficos buscan anular, como son la mentira, la parodia, el fracaso, el azar.¹⁰

Tardewski, que ha sido discípulo de Wittgenstein, cuenta la historia de este como una tentativa patética de lograr la verdad absoluta de la filosofía, cosa que el pensador austriaco creyó alcanzar en su obra más célebre, el *Tractatus logico-philosophicus*. Años después, Wittgenstein tuvo que admitir su error y tratar de refundar su filosofía: una filosofía que se desdecía de la anterior, aquella que había logrado la verdad absoluta, la solución a todos los problemas del pensamiento. Así pues, el fracaso, como destino y realización del filósofo auténtico y lúcido, parte de la inútil búsqueda de la verdad, y, lo cual es mucho más dramático, del hallazgo de esa verdad, ilustrado en Wittgenstein, que llega a ser inocuo e insubstancial. Este pasaje de la novela, concentrado en un tema puramente filosófico, “pone al sistema filosófico mismo en cuestionamiento a través de una narrativa ficcional”.¹¹

Más tarde, cuando Tardewski se lleva a su casa a Renzi, supuestamente para aguardar por Maggi, empieza a relatar su temprana vida como filósofo, y a hacer menciones sobre su gran descubrimiento, que consiste en una sutil conjetura, que él asegura se basa en “hechos reales” y que es totalmente verídica, acerca de un suceso histórico tan descabellado como asombroso: un supuesto encuentro entre Hitler y Kafka en un bar en Praga, en 1909, del que Tardewski dice haber tenido constancia documental.

10. Álvaro Martín Navarro, “Mentiras filosóficas dentro de verdades narrativas en *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia”, en *Núcleo*, No. 24 (pdf), 2007, p. 151.

11. *Ibid.*, p. 154.

A continuación disgregaremos los argumentos de Tardewski sobre este secreto, que plantea que el Tercer Reich fue una consecuencia del racionalismo absolutista de Descartes y que fue sentido y anticipado por Franz Kafka a partir de su supuesta charla con el joven Hitler.

Tardewski observa que la verdad, como patrimonio de la racionalidad y la filosofía, es subjetiva, metafísica, conjetural, puramente ideal. Para él, esto está claro en el texto fundacional de la filosofía moderna, *El discurso del método*, de Descartes. Cuando esta verdad racional, que llega a su inventor como una revelación, se vuelve práctica, cuando se aplica, se ejerce en el mundo y se convierte en hechos reales, en actos concretos, es catastrófica. El descubrimiento de Tardewski consiste en haber encontrado una conexión que él considera irrefutable entre el pensamiento filosófico monolítico, la verdad racional de Descartes, y la obra de Hitler *Mein Kampf*, delirante proyecto totalitario y anti-humano. Tardewski cree que *Mein Kampf* es la contraparte, la continuación, la consecuencia, el triunfo del proyecto filosófico e histórico racionalista. Así como Descartes cree que la verdad ha encarnado en él, que él la representa, que él le da existencia concreta, a Hitler le parece que no hay razón para no considerar que, de la misma forma, la historia pasa por su persona, que él es una suerte de elegido respaldado por la verdad absoluta que no admite contradicción. Así pues, razona Tardewski, Hitler es un discípulo de Descartes. Ambos concibieron, dieron forma y concretaron el ideal de la verdad absoluta. Según Seymour Menton:

Esa teoría de la “unidad de los contrarios” también se ejemplifica por el descubrimiento de Tardewski de que *Mein Kampf* era una suerte de reverso perfecto o de apócrifa continuación del *Discurso del método*, que Valéry había llamado la primera novela moderna “porque se trata de un monólogo donde en lugar de narrarse la historia de una pasión se narra la historia de una idea”.¹²

Tardewski afirma que ha tenido acceso a documentos de los que claramente se puede deducir un contacto cara a cara entre Hitler y Kafka, en un café de Praga, en el cual el futuro *Führer* confía sus delirios de grandeza al escritor checo. Este, espantado, escribe a amigos cartas en las que da noticia del extraño encuentro. Años más tarde, Kafka empieza a escribir, y llega pronto a la poética que lo caracteriza como uno de los mejores escritores de la Historia. Según Tardewski, la obra oscura, oprimida, aterrorizada ante la Ley y el poder del escritor checo es una anticipación, una ficción distópica, una historia hacia

12. S. Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina*, p. 204.

el futuro de lo que vislumbró como la posible conclusión histórica del delirante proyecto de Hitler.

LA VERDAD, TRAMPA DE LA RAZÓN

Surge de esto la idea de que la filosofía racionalista, por la naturaleza totalitaria de su verdad absoluta, debería permanecer en el terreno de la especulación. De lo contrario es peligrosa. El racionalismo más lógico termina generando, según el razonamiento de Tardewski, el genocidio, el holocausto, el nazismo, el acontecimiento más brutal de la historia del mundo. Se desprende de todo esto que la verdad de la filosofía no debe ser concretada, practicada o vivida. La verdad absoluta parece incapaz de desarrollar una relación con los hechos reales, múltiples, heterogéneos, humanamente diversos, sino a riesgo de convertirse en un dictamen totalitario y descabellado. Solamente la literatura, que relativiza y resquebraja las filosofías, es capaz de penetrar en ellas de manera que se muestren las fisuras, las contradicciones, las falacias, los contrasentidos, las incongruencias y los absurdos de la verdad absoluta. Para Martín Navarro:

[...] la filosofía no permite la parodia ni la burla, y menos consistirá en una “colección de mentiras”; ella pareciera que se halla “al principio de las cosas” y nunca es el resultado de algo, de ahí que sea la literatura el puente que permite ver la incursión de la mentira en el discurso filosófico y sus consecuencias.¹³

Esta visión negativa de la filosofía y su verdad es reforzada por la forma en que los filósofos son caracterizados: los de las academias argentinas, como unos payasos, Wittgestein, como un ser atormentado por su propia inteligencia, que le enrostra su equivocación, Heidegger como un ciego o un fanático que llegó a ver en el *Führer* la encarnación y el culmen del espíritu racionalista alemán. Así, sostiene Martín Navarro, la novela denuncia:

[...] las trampas que se repotencializan con el uso del término razón. Son las trampas del pensar correcto las que se descubren desde la literatura,

13. Á. Martín Navarro, “Mentiras filosóficas dentro de verdades narrativas en *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia”, en *Núcleo*, No. 24, p. 159.

y se usará la capacidad paródica de la historia para demostrarlo, todo esto hilado por el lenguaje, por el idioma, por la razón.¹⁴

Así pues, la verdad de la razón es una fuerza tiránica, totalitaria, devastadora, aniquilante e inhumana. Puesto que es ideal, su distancia con los hechos reales es demasiado amplia como para complementarlos, para darles sentido; es una suerte de entelequia personal de determinados filósofos, y por su lejanía de los acontecimientos no pasa de ser un espejismo.

La filosofía totalitaria es la verdad universal que se posa en el cerebro del filósofo, en un acto arbitrariamente prodigioso, más religioso y mesiánico que racional. Es metafísica, pensamiento profundo, especulación intensa, reflexión rigurosa, *cogito*, en una palabra, pero desde la relatividad de la novela puede verse como una mera invención subjetiva o un delirio colectivo que puede ser falaz, equivocado, prejuicioso, erróneo. Por eso la Ley es el gran monstruo de Kafka. La Ley es una emanación de la verdad absoluta que excede al ser, lo hostiga y trata de destruirlo, igual que la policía nazi con sus víctimas y perseguidos, o los agente que sacan de su cama una mañana a Joseph K en *El Proceso*. La verdad absoluta es, entonces, el gran villano de la novela.

Hay también en *Respiración artificial* muchas menciones a ciertas actitudes falaces del propio Tardewski; en ocasiones parece decir mentiras y es de hecho un cómplice del profesor Maggi, por cuyo secreto entra en simulaciones. Elvira, la mujer de la limpieza, le pide en dos ocasiones que no mienta, y él mismo parece embaucar a Renzi cuando le da largas sobre la llegada del tío. Sus historias parecen embustes. Siendo filósofo, o pasando por serlo, no cree ya en la filosofía desde que descubrió lo que dice haber descubierto. ¿En qué cree desde entonces? Es posible que la suya sea una historia ficticia: de hecho, es casi increíble. Parece saber en todo momento que el profesor no llegará. ¿Podría ser un impostor que suplanta en las cartas al tío verdadero? ¿Está cubriéndole las espaldas, porque en realidad Maggi se ha suicidado, como Ossorio, y el encuentro con Renzi no es más que una forma de hacerle llegar su nota suicida, que fue escrita más de un siglo atrás por Ernesto Ossorio? Son las grandes preguntas de la novela, y resulta difícil y poco sensato tratar de alcanzar una visión total, completa, acabada de la obra. Una interesante visión para comprender una de sus líneas más importantes, que hemos intentado mostrar en este trabajo, es la que propone Álvaro Martín Navarro:

14. *Ibid.*, p. 165.

Pensamos que Piglia trata, más allá de las problemáticas entre literatura e historia, de mostrar la mentira como elemento “indispensable” para la construcción de cualquier aparato teórico: filosófico, histórico, literario, sin caer en un prurito racional por la verdad, por lo correcto políticamente, ético o económicamente justo.¹⁵

Pero *Respiración artificial* es una ficción plena, y esto quiere decir que, por encima de los tortuosos dilemas que nos plantea, en sus páginas palpita la placentera relatividad de la verdad de la novela. Es una ficción que, habiéndonos metido en la cabeza muchas posibles y complejas verdades, finalmente nos deja leerla y disfrutarla en paz. A pesar de sus importantes vínculos con temas históricos y su arremetida contra la verdad absoluta y el totalitarismo, podemos encontrar en ella la intriga, el ritmo, las anécdotas, el humor, la relativización de la gravedad de la vida real que muchos novelistas defienden como la función, la única, en esencia, de toda novela. ✱

Fecha de recepción: 29 enero de 2013

Fecha de aceptación: 5 marzo de 2013

Bibliografía

- Di Marco, José, “La narración del terror. Notas sobre *Respiración artificial*”, en *Revista Borradores*, vol. VIII-IX (pdf), Universidad Nacional de Río Cuarto, 2008, pp. 1-9.
- Jitrik, Noé, *Historia e imaginación literarias. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
- Martín Navarro, Álvaro, “Mentiras filosóficas dentro de verdades narrativas en *Respiración artificial*”, de Ricardo Piglia”, en *Núcleo*, No. 24 (pdf), 2007, pp. 151-170.
- Menton, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Pacheco, Carlos, “La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea: perspectivas y problemas para una agenda crítica”, en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* (pdf), año 9, No. 18, Caracas, jul-dic, 2001, pp. 205-224.
- Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama, 2001.

15. *Ibid.*, pp. 157-158.

***La fiesta del Chivo:* Trujillo entre la autoridad patriarcal y la imagen salvaje de la nación**

GLADYS VALENCIA SALA

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

RESUMEN

En *La Fiesta del Chivo*, de Mario Vargas Llosa, el autor representa al dictador de la República Dominicana, Rafael Leonidas Trujillo, como un híbrido entre la autoridad patriarcal y la burocracia autoritaria. La reflexión que la autora propone se centra en la observación de la relación entre representaciones de la credibilidad del gobernante en el pueblo dominicano y las pretendidas “realidades”, referentes de estas representaciones en la novela, es decir, la relación entre la ficción literaria y la pretendida lectura cultural de la legitimidad del poder en la cultura popular. Una aproximación a esta siempre inconclusa relación entre la representación y su objeto y a las pretensiones de adecuación entre ambas nos permite observar la relativización de la violencia que forma parte de la mencionada representación literaria.

PALABRAS CLAVE: Novela histórica, Mario Vargas Llosa, novela peruana, novela latinoamericana, dictadores, nación, República Dominicana, Trujillo.

SUMMARY

In *La Fiesta del Chivo (The Feast of the Goat)*, by Mario Vargas Llosa, the author presents the dictator of the Dominican Republic, Rafael Leonidas Trujillo, as a hybrid between patriarchal authority and authoritarian bureaucracy. The reflection that the author suggests is centered on the observation of the relationship between representations of the leader's credibility among the Dominican people and supposed “realities”, concerning these representations in the novel, that is, the relationship between literary fiction and the supposed cultural reading of the legitimacy of power in popular culture. One approach to this never-ending relationship between

the representation and its object and the claims of adequacy between the two allows us to observe the relativization of violence that is part of the aforementioned literary representation. KEY WORDS: Historical novel, Mario Vargas Llosa, Peruvian novel, Latin American novel, dictators, nation, Dominican Republic, Trujillo.

EN LA NOVELA *La Fiesta del Chivo*, de Mario Vargas Llosa, publicada en el año 2000, el autor representa al dictador de la República Dominicana, Rafael Leónidas Trujillo,¹ como un híbrido entre la autoridad patriarcal y la burocracia autoritaria. Construye una imagen salvaje de la nación.

La estructura de la novela muestra pretensiones de totalidad. En sus 569 páginas, divididas en veinte y cuatro capítulos, se atraviesan varias décadas de la historia colectiva de la República Dominicana, bajo la dominación de Trujillo, que se representan en escenarios siempre domésticos, donde se simboliza la dominación patriarcal en el más mínimo detalle. Desde el edificio del Gobierno hasta el interior de las casas de los funcionarios y habitantes de la isla, todos son espacios de dominación patriarcal. La pretensión de totalidad que hemos mencionado hace referencia a este aspecto no menor del programa estético y sugerimos también el programa político de la novela: desde el interior del espacio doméstico hasta el palacio de Gobierno, desde la historia íntima de los personajes hasta la historia política de la dictadura; toda la vida está dominada por símbolos de autoridad patriarcal, que llenan hasta las mínimas fisuras, haciendo invisible cualquier antagonismo o posibilidad de resistencia a esta dominación.

En la novela se distribuyen tres historias paralelas: el regreso de Urania, el atentado y la muerte del “benefactor” y la conspiración.

La crítica a *La Fiesta del Chivo* que propongo se centra en la observación de la relación entre representaciones de la credibilidad del gobernante en el pueblo dominicano y las pretendidas “realidades”, que son referente de estas representaciones en la novela, es decir, la relación entre la ficción literaria y la pretendida lectura cultural de la legitimidad del poder en la cultura popular. Una aproximación a esta siempre inconclusa relación entre la representación y su objeto, y a las pretensiones de adecuación entre ambas, en la novela, nos permite observar la relativización de la violencia que forma parte de la mencionada representación literaria.

1. Presidente y dictador de República Dominicana en sucesivos períodos entre 1930 y 1961.

Con la guía del concepto de *orientalismo* de Said, observaré la formación de estereotipos reactivos a la modernidad en la obra de Vargas Llosa y sugeriré que estas representaciones estereotipadas son claves de una interpretación del poder, que sugiere que para el pueblo dominicano el poder de Trujillo era asimilable a través de un horizonte cultural. La alusión permanente a signos de particularidad cultural plantea que no existía violencia fundante en la subordinación. Esta perspectiva hace invisible, por tanto, también la referencia a una potencial resistencia o antagonismo al poder y tiene el efecto claro de ridiculizar la política.

Edward Said constituye un referente teórico clave para adelantar una lectura política de las representaciones. Según Said, el fenómeno orientalista en la literatura no puede estudiarse como obra humana voluntaria, en toda su complejidad, sin dejar de tener en cuenta las concomitancias entre la cultura, el Estado, las tendencias políticas y la realidad concreta de la dominación, puesto que las representaciones enlazan una serie de instituciones:

El orientalismo expresa y representa, desde un punto de vista cultural e incluso ideológico, esa parte como un modo de discurso que se apoya en unas instituciones, un vocabulario, unas enseñanzas, unas imágenes, unas doctrinas e incluso unas burocracias y estilos coloniales. No se refleja pasivamente en la cultura ni en los textos.²

Al inicio, en el primer capítulo, surge un personaje femenino, Urania, mujer adulta, consumidora de somníferos, abogada en Manhattan que retorna a su isla natal, Santo Domingo, luego de treinta y cinco años de ausencia. Urania busca el mar y en su olor quiere encontrar los fragmentos de vida que se quedaron ahí, durante la dictadura de Trujillo. En un monólogo interior, Urania se interroga: ¿lo detestas?, ¿lo odias?; así nos deja saber que es un personaje atormentado por el recuerdo de una vida no resuelta. Urania abre la novela y también la cierra. Vargas Llosa intenta, a través de este personaje, narrador omnisciente, contarnos la historia política de la República Dominicana durante la dictadura de Trujillo. La tragedia que porta el personaje es la tragedia de la nación. A lo largo de la novela, esperamos observar qué tratamiento da a los referentes históricos el autor y de qué manera nos va a narrar sobre hechos políticos trascendentales.

2. Edward W. Said, *Orientalismo*, Madrid, Libertarias/Prodhufoi, S.A., 1990, p. 20.

Encuentro que el autor relativiza los hechos políticos trascendentales, hace gala de abundantes detalles sexuales e insiste en el “suspenso” que nos prepara para el último capítulo, esto es, descubrir que Trujillo tenía un problema en sus erecciones, no era tan macho cabrío como lo afirmaba su fama. El autor deja hablar al dictador latinoamericano: “Esta noche en la Casa de Caoba haré chillar a una hembrita como hace veinte años”;³ el narrador comenta: “Le pareció que sus testículos entraban en ebullición y su verga empezaba a enderezarse”.⁴ Parece decirnos Vargas Llosa que el poder de Trujillo estaba en su pene y que, sin embargo, este signo machista no era real.

Había aceptado que la hijita del senador Agustín Cabral viniera a la Casa de Caoba solo para comprobar que Rafael Leonidas Trujillo Molina era todavía, pese a sus setenta años, pese a que le daban los curas, los yanquis, los venezolanos, los conspiradores, un macho cabal, un chivo con un *güevo* todavía capaz de ponerse tieso y de romperle los coñitos vírgenes que le pusieran delante.⁵

Vargas Llosa, según mi lectura, no logra “reinventar” el hecho histórico, como es la aspiración de la novela histórica. Pierde la oportunidad de hacer una gran novela histórica, de contarnos de “otra manera” sobre los treinta años de dictadura de Trujillo y, por tanto, de reinventar la nación. El autor hace una narración plana, sensacionalista y anecdótica. Narra una serie de eventos conectados entre sí por la violencia sexual, señala a los dominicanos como sujetos pre-modernos tolerantes con el abuso. Utiliza referentes históricos para narrar situaciones de morbo y religiosidad, con los que va construyendo una imagen de la nación dominicana, que sugiere que la violencia y la dominación no son reconocibles por parte de los dominicanos, ya que el poder del dictador era omnipresente y no existía crítica o distancia frente a sus símbolos.

A pesar de que la elección de un personaje periférico (una niña de catorce años) para narrar la nación, podría verse como signo de aproximación a las orientaciones de la nueva novela histórica, escoger a un personaje fuera del centro, a un subalterno, no constituye un giro hacia la nueva novela histórica, puesto que este personaje no está dotado de punto de vista, es más bien la prueba de la imposibilidad de contestar la dominación patriarcal.

3. Mario Vargas Llosa, *La fiesta del Chivo*, Madrid, Grupo Santillana, 2001, p. 255.

4. *Ibíd.*, p. 255.

5. *Ibíd.*, p. 557.

Se puede decir que, en contraste a lo propuesto por Carlos Pacheco, la novela no logra “volcar su energía semántica hacia una tarea crítica de las concepciones dominantes”.⁶ La novela de Vargas Llosa no cumple con los elementos que definen a la nueva novela histórica: es crucial la capacidad de antagonizar versiones oficiales de la historia, lo cual no ocurre en la obra de Vargas Llosa; al contrario, su novela legitima mitos y estereotipos del poder en República Dominicana:

La historia que emerge de estas obras literarias puede parecer más auténtica que la basada en hechos y datos concretos [...] en sus páginas se vertebran con mayor eficacia los grandes principios de la identidad americana o se denuncian sobre las “versiones oficiales” de la historia, ya que se llenan vacíos y silencios o se pone en evidencia la falsedad del discurso vigente.⁷

Vargas Llosa hace todo lo contrario: silencia las luchas dominicanas y el comportamiento y discurso político que enfrentó al dictador. No deconstruye el discurso histórico, no hay ironía ni crítica; no denuncia las versiones oficiales, insiste en hacer una novela basada en la supuesta identidad entre los imaginarios culturales del pueblo y las formas de dominación del dictador.

Urania habla consigo misma, dialoga con su pasado, con su niña interior, con la mujer sacralizada que lleva dentro de sí, circunstancia que en realidad quita seriedad a la vida adulta de la misma Urania, que parece una vida falsa, inventada para esconder la verdadera condición infantil del personaje. Sus decisiones no traducen la confrontación con el poder. Está, por tanto, condenada a permanecer para siempre como la niña sacrificada, la violada por el dictador y violentada por su padre, quien la ofrece como mercancía. Confezará: “[...] no tengo ningún amante, prima, sonrío a medias –la voz aun quebrada–. No lo he tenido nunca, ni lo tendré [...] Más nunca un hombre me volvió a poner la mano, desde aquella vez. Mi único hombre fue Trujillo”.⁸ Urania no logra convertirse en adulto, no resuelve el problema de su sexualidad, no conocerá de afectos y satisfacciones. Trujillo se quedará para siempre en su cuerpo. Urania no logra su mayoría de edad a pesar de sus cuarenta y tantos años. No logra volver a la unidad perdida, y no lo hace porque no es un sujeto histórico-político que reclame sus derechos; su lenguaje es rencoroso,

6. Carlos Pacheco, conferencia en el doctorado de Literatura Latinoamericana, Quito, UASB, 2012.

7. Fernando Ainsa, *Reescribir el pasado*, Caracas/Mérida, CERLAG, 2003, pp. 27-28.

8. M. Vargas Llosa, *La fiesta del Chivo*, p. 563.

la imagen de sí misma es como un templo desacralizado. El autor la representa como un sujeto impedido de ejercer sus derechos, entre ellos el de su sexualidad plena y satisfactoria. Urania se queda en la infancia, la violencia la sigue envolviendo. En su cuerpo sigue escribiendo el “benefactor”.

En su monólogo interior Urania recuerda a Ciudad Trujillo como un espacio pequeño, provinciano, aislado y aletargado por el miedo y el servilismo. Ahora, treinta y cinco años más tarde, por su voz, sabemos que el lugar y su gente poco han cambiado, hay desprecio y censura hacia el comportamiento de los dominicanos.

La voz narrativa hace una observación de la cultura dominicana, como una cultura nacional apegada idolátricamente al exceso. Es sintomático el lugar que ocupa el ruido en la novela, porque algo en los dominicanos, nos dice el autor, se aferra a esa forma pre-racional, mágica, a ese apetito por el ruido.

En la planta baja del *Jaragua* la asalta el ruido, esa atmósfera ya familiar de voces, motores, radios a todo volumen, merengues, salsas, danzones, agrediéndose y agrediéndola con su chillería. Caos animado [...] Algo en los dominicanos se aferra a esa forma prerracional, mágica: ese apetito por el ruido (“por el ruido, no por la música”).⁹

¿No fue acaso esta representación orientalista y fóbica sobre los dominicanos la estrategia más profunda de dominación patriarcal? Es en la incitación al exceso donde se encuentra la clave del derecho al castigo por parte del padre-dictador. ¿No era Trujillo un pulcro militar perfectamente disciplinado? Era el desorden sexual, el exceso del ruido y las múltiples menciones a lo salvaje en la República Dominicana una forma de describir una nación ingobernable que demandaba la figura fuerte de un dictador. El dictador necesitaba una imagen salvaje de la nación, y una imagen propia como fuente de orden. La dictadura promovía la corrupción para justificar su presencia militar como fuente de control.

La cara patriarcal de la dictadura se observa en la traducción de la dominación a términos sexuales. Porque “las buenas dominicanas agradecían que el jefe se dignara tirárselas”.¹⁰ La imagen de las dominicanas como mujeres históricas que invocan al dictador y le agradecen por su violencia justifica el abuso de poder y sus símbolos sexuales. La justificación última implica una teoría

9. *Ibíd.*, p. 15.

10. M. Vargas Llosa, *La Fiesta del Chivo*, p. 78.

cultural orientalista sobre la República Dominicana, que muestra la violencia, al tiempo que niega el conflicto, sosteniendo que forma parte de la personalidad cultural de los dominicanos el exceso y el abuso.

El derecho de Trujillo sobre la sexualidad de sus adeptos, la subordinación sexual de los militares que los hace menores de edad frente al padre, y el uso de la sexualidad de las mujeres como un derecho por parte del dictador, representan algunas pautas de comportamiento tradicional en las relaciones señoriales y patriarcales. La teoría de la adicción dominicana por la figura de Trujillo evoca valores tradicionales patriarcales, pero estos son llevados al extremo en la tónica del exceso, que es visto como un comportamiento impulsivo propio de los dominicanos.

En el caso de un dictador como Trujillo, este simboliza la modernización de la República Dominicana; además se anuncia como el “Padre de la ‘Patria Nueva’” y es el regidor de una sociedad que ha crecido demográficamente y ha dejado atrás la época en que la República Dominicana se dividía en territorios fragmentarios a cargo de caudillos: el uso de elementos patriarcales es aún más notable.

Se trata de una modernización del patriarcalismo, no de una modernización que para erigir el Estado deba suprimir el uso privado de la violencia y el honor patriarcal. En este sentido, el dictador latinoamericano expresa una formación política única, una modernización con importantes legados de la cultura patriarcal y colonial.

En cuanto al legado colonial, Vargas Llosa pone su énfasis en el aspecto sexualizado del poder patriarcal y hace una mención menos relevante al problema racial. La vergüenza racial aparece solo en los primeros capítulos y, sin embargo, fue tan importante en el gobierno de Trujillo como la estrategia de subordinación interna. Trujillo asesinó a los inmigrantes haitianos para “blanquear” la nación dominicana, demostrando una reproducción en el siglo XX del problema del “blanqueamiento” de la época colonial. En la novela, Trujillo se siente satisfecho y orgulloso de su hazaña del año 1937, cuando asesinó a miles de haitianos. El dictador se considera el salvador de la nación, que evitó “que fuera prostituida por segunda vez por su vecino rapaz”. ¿Qué importan cinco, diez, veinte mil haitianos si se trata de salvar a un pueblo? “Porque para sacarlo del atraso, el caos, la ignorancia y la barbarie, se había teñido de sangre muchas veces. ¿Se lo agradecerían en el futuro estos pendejos?”.¹¹

11. *Ibid.*, p. 106.

A pesar de esto, Trujillo no representa a un patriarca tradicional. Trujillo hace uso del honor de sus subordinados y distribuye poder y favores de manera “clientelar”, pero no lo hace desde el espacio doméstico, sino desde el Estado. Ha convertido al Estado en su espacio doméstico y a sus generales y asociados en menores de edad, los cuales deben cederle a sus esposas como prueba de subordinación, lo cual les exige mantenerse como menores de edad e incluso les niega su capacidad de ser cabeza de sus propias familias, pero pese a ello, Trujillo da forma al nacionalismo y a la modernización del Estado. Su nacionalismo se expresa en la constante mención a su oposición a los yanquis y a la Iglesia. Un Estado moderno debe ser autónomo y haber sustituido a la Iglesia en el control de la sociedad civil. La modernización implica la formación de una burocracia profesional o, al menos, al margen del carácter personalista del poder, y estos personajes también existen en la República Dominicana de la novela de Vargas Llosa, eso sí, sumergidos en el ejercicio unipersonal del poder del dictador.

La hibridez del personaje y la paradoja existente en el ejercicio de construir la barbarie y ordenar, al mismo tiempo, la nación dominicana plantean un problema relevante acerca de la naturaleza de la modernización autoritaria en América Latina.

Para el historiador Turits, República Dominicana es un caso paradigmático de construcción de Estado-nación y, al mismo tiempo, de autoritarismo. Al igual que otros países de América Latina en su formación nacional, la República Dominicana de Trujillo confronta la integración del campesinado, pero en su simbología patriarcal condiciona esta integración a los mitos del mestizaje contra la radicalización de los haitianos, al mito de la unidad nacional como una familia patriarcal, que se liga con su construcción como padre abusivo. Históricamente, República Dominicana experimenta el paso de una oligarquía débil y de un campesinado relativamente fragmentado y disperso a un régimen de dominación centrado en Trujillo y su familia. Lo relevante de este proceso de integración es que no sigue una forma de hegemonía, no es un pacto entre actores fuertes por una convivencia más democrática, no se accede a tierras por la vía de la presión social, sino que todo ocurre desde arriba y en beneficio del dictador.

Hay un puente que une el patriarcalismo como alternativa de integración campesina a la nación, y el patriarcalismo ligado a la violencia de género; estos planos son articulados por la novela *La fiesta del Chivo*. Sin embargo, más allá de la simbología de la dominación patriarcal, el proceso estuvo marcado por el conflicto, la violencia y el antagonismo. La imagen que nos ofrece Vargas Llosa replica sin crítica ni comentarios los mitos que fundaron la propia dominación.

Es sintomático que la isla caribeña, dividida entre Haití y República Dominicana, también haya sido dividida en territorio de dos novelas “históricas”. *El reino de este mundo*, en territorio haitiano, y *La fiesta del Chivo* en territorio dominicano. Las dos novelas tienen similitudes, las dos representan a sus moradores como pre-modernos. En otro ensayo he profundizado en la crítica sobre *El reino de este mundo*; aquí delinearé algunos aspectos. En la novela *El reino de este mundo*, escrita por Carpentier entre 1943 y 1948, el autor describe el sistema del esclavismo agrario y la insurrección de los esclavos que condujo a la formación de un Gobierno negro en la colonia de Santo Domingo-Haití. La narrativa de Carpentier representa un escenario en el cual la magia se ha hecho cotidiana y relativiza toda narrativa foránea sobre lo acontecido en ese proceso político. Sacrificios de animales, tambores y danzas, junto con un resentimiento íntimo, son los elementos unificadores destacados por esta novela, que ha sido vista por sus críticos como la primera verdadera nueva novela histórica y “una de las más acabadas novelas que ha producido la lengua española...”.¹² La tesis fundamental de Carpentier es que el proceso de Haití fue otra cosa: algo ligado al paisaje y a la costumbre, al íntimo secreto del mito y no a una verdadera revolución política.

Algo similar hace Vargas Llosa con el lado dominicano, al reconstruir con detalle excesivo la cotidianidad de la violencia sexual y el incesto simbólico. Vargas Llosa no es irónico con esta estrategia del poder, reproduce los mitos en su voz narrativa y los enriquece con excesos que atribuye a la cultura dominicana, pero que son, en realidad, contribuciones de su propia narrativa.

El detalle minucioso con el que Carpentier describe el mundo haitiano como un escenario abigarrado de objetos, el mundo del barroco, que ata a los personajes a sus tradiciones y espacio consuetudinario, sirven en su obra para negar trascendencia al concepto de revolución. Vargas Llosa hace un intento, casi al pie de la letra, pero sin la riqueza del concepto barroco existente en la obra de Carpentier. Mientras los objetos en Carpentier hacen referencia a la coexistencia de culturas africanas, criollas e hispanas en la formación cultural

12. Poco antes de recibir el Nobel de Literatura, Vargas Llosa señaló que tenía en sus manos *El reino de este mundo*, considerándola como una de las novelas mejor acabadas y que retrataban adecuadamente la realidad americana. Hay que señalar que Vargas Llosa ha sido criticado por el poco conocimiento de la Historia de América Latina y por el carácter liviano de su crítica cuando opina sobre la región. En entrevista con Televisión Española, Vargas Llosa se identificó como monárquico en España y republicano en Perú, posición política que demanda análisis.

del Caribe, Vargas Llosa reduce el mundo de referentes de la República Dominicana a la necesidad de una figura patriarcal y denomina el entorno complejo de la cultura dominicana como un caos y un exceso irritante. Salvando estas grandes diferencias, ambos autores generan, sin embargo, un efecto comparable de silenciamiento de las contradicciones políticas que encierran ambos países vecinos. Carpentier relativiza el valor del concepto revolución a las antípodas de la literatura sobre los jacobinos negros de Haití, a través de la estrategia de producir un escenario barroco como el único eje de referencias de los personajes. Vargas Llosa, en una cierta hiperbolización del mito patriarcal de la dominación sexual y con desprecio por el entorno cultural dominicano, propone que todos los actores eran consumidores de los mismos valores: invocaban, justificaban la violencia sexual, y eran incapaces de sobreponerse a esta, como se observa en la figura del personaje central, Urania, que se queda infante a pesar de su edad; este mismo detalle minucioso ata las sensaciones a los conceptos casi sin fisuras. Los paradigmas míticos o arraigadas costumbres y los referentes de la cotidianidad parecen decirnos que los personajes están hechos tanto de sus sentidos domésticos como de sus atavismos míticos arraigados, y que frente a ellos la novedad política es un artificio exógeno en varios sentidos.

Esta posición narrativa contrasta con novelas como la de la escritora dominicana Julia Álvarez, quien en la novela *En el tiempo de las mariposas*, reconoce la existencia de un conflicto político en la República Dominicana de Trujillo, donde sus personajes se ven motivados por razones no estrictamente domésticas ni particulares a confrontar la tiranía. La autora se propone desacralizar y devolver el carácter de sujetos históricos a las mujeres, mientras Vargas Llosa hace un gran esfuerzo por mantener como única figura a las mujeres históricas, las mujeres violadas y las mujeres sacralizadas.

En referencia al “Movimiento 14 de julio” de la resistencia contra la dictadura de Trujillo, en el que militaron activamente mujeres y hombres, la obra de Vargas Llosa dice que la organización era “rala y entusiasta pero desordenada e ineficaz,”¹³ un entusiasmo poco significativo frente al edificio de la complicidad que era poderoso e imbatible. El antagonismo político y la capacidad de los dominicanos de sobreponerse al abuso es invisibilizado en una novela que no ofrece fisuras, ni sugiere tensiones en el espacio definido como la fiesta orgiástica de la dictadura.

13. M. Vargas Llosa, *La Fiesta del Chivo*, p. 199.

En la obra de Vargas Llosa, se extraña completamente la presencia de personajes que pudieran sobreponerse a la infantilización o el abuso, pues los sujetos están atados a sus vidas particulares, a sus pequeñas aspiraciones, maltratadas a veces por el dictador; ninguno de estos personajes puede ver y criticar la situación en su conjunto, comparten con el dictador, finalmente, sus valores de los que son cómplices. El propio asesinato de Trujillo en manos de militantes es narrado por Vargas Llosa como un acto de venganza particular, intrascendente e irracional, en el que los personajes que preparan la conspiración, luego del ajusticiamiento, caen en contradicciones, tienen poca eficiencia y poca capacidad de mantener centrado su proyecto hasta el final.

Hay que señalar que el asesinato de Trujillo se encuentra en el centro de alternativas que barajaban la transición de República Dominicana después de la dictadura. Los movimientos de resistencia eran fuertes y los Estados Unidos tenían una salida por la línea cubana; pudo haberlo matado la CIA o la resistencia, pero Vargas Llosa no reconoce seriedad en estas fuerzas en disputa. En su obra, la muerte fue perpetrada por un grupo de cuatro personas que llevaban en mente asuntos personales, pequeñas rencillas y resentimientos, que fueron incapaces luego de desprenderse del cadáver, de ser tácticos para huir de la escena del crimen. Se llevaron el cadáver para seguir libando como si “la fiesta del Chivo” nunca hubiera terminado, como si el peso de la cultura hiciera imposible una mirada confrontadora, una mirada exterior o una salida. ✱

Fecha de recepción: 23 enero de 2013
Fecha de aceptación: 27 febrero de 2013

Bibliografía

- Ainsa, Fernando, “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”, en *Cuadernos Americanos*, No. 4, 1991.
- *Reescribir el pasado*, Caracas/Mérida, CERLAG, 2003.
- Álvarez, Julia, *En el tiempo de las mariposas*, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1994.
- Burke, Peter, *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo*, Madrid, Alianza editorial, 2011.
- C.L.R. James, *Los jacobinos Negros*, La Habana, Casa de las Américas, colección “Nuestros Países”, Serie estudios, 2010.
- Richard, Lee Turits, *Foundations of Despotism: Peasants, the Trujillo Regime, and Modernity in Dominican History*, Stanford, Stanford University Press, 2003.
- Said, Edward, *Orientalismo*, Madrid, Libertarias/Prodhufl, S.A., 1990.
- Vargas Llosa, Mario, *La fiesta del Chivo*, Madrid, Grupo Santillana, 2001.

El entenado o el enigma del tiempo mítico

GUSTAVO ABAD

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

*El lenguaje nunca alcanzaría para cubrir todo
lo que el tiempo y el pensamiento reclaman.*

J. J. Saer

RESUMEN

Este ensayo se refiere a varios procedimientos narrativos en la ficcionalización de la historia y lo hace a partir del análisis de la novela *El entenado*, del argentino Juan José Saer. Propone una reflexión acerca de tres aspectos claves en esta obra: 1. La representación del canibal y su existencia en el tiempo mítico; 2. La memoria y la conciencia del exterminio; y 3. La figura del testigo como una voz históricamente autorizada en los relatos. La noción del tiempo, el desarrollo de la conciencia, la memoria y el lenguaje de un pueblo caníbal de la región del Río de la Plata son narrados por un joven marinero español del siglo XVI, que comparte esa vida durante diez años como prisionero. En esta novela Saer se embarca en un viaje ficcional y especulativo orientado a desentrañar la noción de la vida y la muerte en un pueblo y un tiempo míticos.

PALABRAS CLAVE: Juan José Saer, novela argentina, antropofagia, tiempo, memoria, conciencia, lenguaje, historia, testigo, exterminio.

SUMMARY

This essay refers to various narrative procedures in the fictionalizing of the story and it does so from an analysis made from the novel *El entenado* (*The stepchild*), by the Argentinian Juan José Saer. It proposes a reflection on three key aspects in this work: 1. The representation of

the cannibal and its existence in mythical time; 2. The memory and awareness of extermination; and 3. The witness as a historically authoritative voice in the stories. The notion of time, the development of consciousness, the memory and language of a cannibal village in the Rio de la Plata region are narrated by a young sixteenth century Spanish sailor, who shares that life for ten years as a prisoner. In this novel Saer embarks on a fictional and speculative journey aimed at unraveling the notion of life and death in a village and a mythical time.

KEY WORDS: Juan José Saer, Argentinian novel, cannibalism, time, memory, consciousness, language, history, witness, extermination.

AL INICIAR EL análisis de la novela *El entenado* (1983)¹ del argentino Juan José Saer (1937-2005) conviene reconocer ciertas características del texto, especialmente en lo que concierne a la voz narrativa. Este es un aspecto relevante en la ficcionalización de la historia, como se verá a lo largo de sus páginas. Se trata de un narrador en primera persona, un joven marinero español que se embarca, a principios del siglo XVI, hacia lo que entonces se conocía como “las Indias”. Desde esa condición, propone una visión del mundo.

Luego de cruzar el océano y desembarcar en una playa desconocida en la región del río de la Plata, la pequeña misión de avanzada, compuesta por once hombres, entre los que consta el narrador de esta historia, es atacada por caníbales. Solo él sobrevive a las flechas y es hecho prisionero. Los cuerpos de sus compañeros serán devorados más tarde en un ritual que, como se verá después, tiene profundo sentido en la vida de ese pueblo cercano a la extinción. Diez años convive con la tribu antes de ser devuelto a un grupo de exploradores españoles que aparecen en las cercanías de la comunidad.

Sesenta años después, cuando es un viejo dedicado a la reflexión y al repaso de su vida, escribe el testimonio de su convivencia con los caníbales. Se puede identificar dos tiempos básicos en el relato: el presente del narrador y el pasado de los hechos. De esa manera, el ex cautivo se autoriza a sí mismo a partir de su condición de testigo directo de lo ocurrido. Aquí entra en juego un tema constante en la narración de la historia: la búsqueda de autoridad narrativa. Desde Heródoto, pasando por los diarios de Colón y los cronistas de Indias, hasta los relatos periodísticos y etnográficos contemporáneos, la autoridad narrativa se asienta en el enunciado explícito o implícito: *yo estuve ahí y esto es lo que vi...*

1. Juan José Saer, *El entenado* [1983], Buenos Aires, Alianza Editorial, 1992.

Ese carácter testimonial, planteado desde el inicio, no solo funciona como recurso narrativo, sino también como una manera de situar el interés –quizá de manera preconsciente– en uno de los ejes fundamentales del relato: la figura del testigo. Ese narrador-testigo da cuenta, por un lado, de la búsqueda existencial de sí mismo y, por otro, del proceso de exterminio de un pueblo.

La novela concentra varias formas discursivas propias del tiempo histórico del relato, es decir, del proceso de conquista española de América en el siglo XVI: el testimonio, la crónica y el diario de viaje. Sin embargo, su sistema de referencias conceptuales es contemporáneo. Si bien la voz narrativa corresponde a un personaje de la época, lo hace desde un universo simbólico actualizado. Reflexiona acerca de temas como la historia, la memoria, el lenguaje, la vida, la muerte, etc., en un marco de pensamiento y de preocupaciones contemporáneas.

Visto de esa manera, la voz testimonial es una licencia de la ficción que se toma el autor en su función de reorganizador de la historia. La subjetividad del narrador corresponde más al tiempo cultural del lector de nuestro tiempo. Hay en ello una asincronía intencional, una coexistencia armónica de mentalidades temporalmente distantes, la de un navegante bisoño del siglo XVI y la de una comunidad interpretativa contemporánea.

El entonado contiene lo que la investigadora venezolana Luz Marina Rivas llama “conciencia de la historia”,² que se manifiesta, entre otras cosas, en una intención organizadora y evaluadora de los hechos; un impulso de reformulación y reinterpretación del pasado; una voluntad argumentativa y didáctica de la historia. Esto concuerda con lo que propone el filósofo e historiador estadounidense Hayden White: “Lejos de ser la antítesis de la narrativa histórica, la narrativa ficcional es su complemento y aliado en el esfuerzo humano universal por reflexionar sobre el misterio de la temporalidad...”³

A modo de síntesis personal sobre este tema, planteo que *El entonado* expone tres características fundamentales de la novela histórica: a) Conciencia profunda de la historia; b) Voluntad interpretativa del pasado; c) Manifestación de una subjetividad individual que reconstruye la mentalidad de una época. Esos elementos se muestran con claridad en uno de los primeros párrafos:

2. Luz Marina Rivas, *La novela intrahistórica*, Ediciones el Otro el Mismo, Mérida, 2004, pp. 51-53.

3. *Ibíd.*, p. 45.

En esos tiempos, como desde hacía unos veinte años, se había descubierto que se podía llegar a ellas por el poniente, la moda eran las Indias; de allá volvían los barcos cargados de especias o maltrechos y andrajosos, después de haber derivado por mares desconocidos; en los puertos no se hablaba de otra cosa y el tema daba a veces un aire demencial a las miradas y las conversaciones. Lo desconocido es una abstracción; lo conocido, un desierto; pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación.⁴

Propongo entonces un conjunto de reflexiones que he ordenado en torno a tres temáticas principales: 1. La representación del caníbal y el tiempo mítico; 2. La memoria y la conciencia del exterminio; 3. La figura del testigo en la ficcionalización de la historia.

LA REPRESENTACIÓN DEL CANÍBAL Y EL TIEMPO MÍTICO

La representación es un proceso de construcción simbólica del otro mediante el lenguaje y el discurso. Desde esa premisa, podemos advertir que el proceso de representación del caníbal en la novela de Saer se realiza mediante una estrategia narrativa de escenificación; un recurso que le permite al autor tomar distancia y atribuir, de manera indirecta, ciertas características físicas y mentales, así como ciertos valores éticos y morales a los caníbales.

En su sentido básico, la escena es una unidad de la dramaturgia conformada por una acción, un lugar y un tiempo. Y toda escena tiene una composición, un encuadre y una dinámica intencional. De esa manera, los elementos que el narrador incorpora a la escena cumplen la función de construir sentidos. Veamos el siguiente fragmento:

Me arrastré hasta el borde de la barranca, y me quedé un buen rato contemplando el paisaje y los hombres, que parecían recuperar aliento echados en el suelo, paseándose por la orilla del río que venía a morir abajo, al pie de la barranca. Ahí fue donde los volví a contar: eran noventa y cuatro. Un día después de haberlos visto por primera vez, ya estaba tan habituado a ellos que mis compañeros, el capitán y los barcos, me parecían los restos inconexos de un sueño mal recordado y creo que fue en ese momento que

4. J. J. Saer, *El entenado*, p. 12.

se me ocurrió por primera vez —a los quince años ya— una idea que desde entonces me es familiar: que el recuerdo de un hecho no es prueba suficiente de su acaecer verdadero.⁵

Mediante la construcción de escenas, el narrador se autoriza a sí mismo para incluir, sin violencia, su propia mirada y su propia manera de organizador de la escena para construir sentidos. La escena le permite decir: *yo estoy parado aquí y desde aquí te cuento lo que pasa y te digo lo que pienso...*

Así, desde el momento mismo en que cae prisionero, el narrador ofrece una visión utópica y sensual de sus captores. Los describe como seres que corren todo un día sin cansarse; capaces de caminar con pisadas imperceptibles en la selva; seres que combinan fuerza y delicadeza con extraordinaria precisión. Después, traslada esa representación utópica incluso a los momentos previos al ritual de devoramiento de carne humana.

De la carne que iba asándose llegaba un olor agradable, intenso, subiendo con las columnas de humo espeso que demoraban en disgregarse hacia el cielo. El origen humano de esa carne desaparecía, gradual, a medida que la cocción avanzaba [...] en las parrillas, para un observador imparcial, estaban asándose los restos carnosos de un animal desconocido.⁶

Esta representación de los caníbales como seres de exacerbada sensualidad en lugar de la ferocidad extrema a la que siempre han estado asociados, parece cumplir la función de atenuar cualquier expectativa de violencia y poder plantear, de manera más libre, uno de los temas centrales y profundo de la novela: el misterio de la temporalidad.

La noción espacial y temporal en que transcurre la vida de la tribu es mítica y circular, puesto que en el mito no hay origen ni desarrollo lineal del tiempo y las cosas. Para los caníbales, ellos son el centro del mundo y como no hay otro mundo más allá de ellos, tienen que reproducirlo hasta el infinito en el mismo tiempo y lugar. Por eso los ciclos de vida son idénticos: la cacería de carne humana, el banquete, el letargo, la borrachera orgiástica, la resaca, el renacimiento, los días de tedio, los preparativos para una nueva incursión y, de nuevo, la cacería... Por eso la vida y la muerte son indiscernibles para ellos, son parte de una misma cosa.

5. *Ibid.*, p. 32.

6. *Ibid.*, p. 45.

Según plantea Antonio Campillo, en el tiempo mítico no hay distinción entre naturaleza y cultura. Por lo menos no se piensa que la naturaleza es permanente y las convenciones culturales son variables. Es decir, el orden natural y el orden humano están dados por una voluntad previa y desconocida, y lo único que tienen que hacer los miembros de esa comunidad original es reproducir infinitamente ese estado fundacional del mundo. No hay nada más contrario, dice Campillo, al pensamiento mítico que el cambio y la evolución. Por eso, los seres que viven en el tiempo mítico buscan conjurar los efectos del tiempo actualizando el origen mediante el rito.⁷

Cada año se repite el ritual de antropofagia, luego del cual la tribu se sumerge en una especie de pantano existencial, antes de renacer y continuar su vida circular. El narrador lo describe así:

[...] el regreso de los acontecimientos en un orden idéntico, era todavía más asombroso si se tiene en cuenta que no parecía provenir de ninguna premeditación, que ninguna organización planeada de antemano los determinaba, y que los días medidos, grises y sin alegría de esos indios los iban llevando, poco a poco, y sin que ellos mismos se diesen cuenta, hasta ese nudo ardiente que era su única fiesta, de la que muchos salían maltrechos y a duras penas y en la que algunos quedaban enredados por toda la eternidad. Era como si bailaran a un ritmo que los gobernaba –un ritmo mudo, cuya existencia los hombres presentían pero que era inabordable, dudosa, ausente y presente, real pero indeterminada, como la de un dios.⁸

LA MEMORIA Y LA CONCIENCIA DEL EXTERMINIO

En ese mundo encerrado en sí mismo anida, sin embargo, una primera sospecha de la existencia de una dimensión lineal del tiempo y de una vida más allá de su propio horizonte. En la conciencia del pueblo caníbal comienza a tomar forma la posibilidad de un orden de la existencia con un origen, una trayectoria y un final. Eso significa aceptar la existencia de una memoria, que los perturba porque la memoria viene a ser la manifestación psíquica de un

7. Una amplia disquisición sobre el tema se encuentra en Antonio Campillo, *Adiós al progreso. Una meditación sobre la historia*, Barcelona, Anagrama, 1993.

8. J. J. Saer, *El entonado*, p. 82.

pasado y un futuro. Por ello, al negar la memoria niegan también el futuro y la premonición del fin.

El letargo que sucede al rito anual de antropofagia es un síntoma de la memoria, por tanto de la conciencia, y tiene que ser borrado en una noche de embriaguez, que es su negación extrema. Devoran el mundo exterior como reflejo actualizado de un pasado en que ellos se devoraban a sí mismos. Ellos vienen de un mundo olvidado y se dirigen a un mundo desconocido, por tanto, el mundo en que viven es solo apariencia, y lo desconocido es el aniquilamiento, el fin:

En los diez años que viví entre ellos, diez veces les volvió, puntual, la misma locura. Lo más singular era que en los meses de abstinencia, ningún signo exterior dejaba traslucir la fuerza desmesurada del deseo que los carcomía [...] Era como si hubiesen perdido la memoria y no supiesen a qué me estaba refiriendo. No había evasiva ni hipocresía en sus respuestas: no, se trataba de olvido o de ignorancia. Esos indios no mentían nunca [...] El olvido y la ignorancia parecían genuinos: era como si una parte de la oscuridad que atravesaban quedase impregnada en sus memorias, emparchando de negro recuerdos que, de seguir presentes, hubiesen podido ser enloquecedores.⁹

Sin embargo, el mundo está ahí. La presencia de un mundo exterior más allá del suyo propio, persiste. Hay un solo modo de entrar en contacto con ese mundo que amenaza resquebrajar las fronteras de su aislamiento. Hay que devorarlo, comerlo, hacerlo suyo, digerirlo, como negación de esa exterioridad:

De esa carne que devoraban, de esos huesos que roían y que chupaban con obstinación penosa, iban sacando, por un tiempo, hasta que se les gastara otra vez, su propio ser endeble y pasajero. Si actuaban de esa manera era porque habían experimentado, en algún momento, antes de sentirse distintos al mundo, el peso de la nada. Eso debió ocurrir antes de que empezaran a comer a los hombres no verdaderos, a los que venían de lo exterior. Antes, es decir, en los años oscuros en que, mezclados a la viscosidad general, se comían entre ellos.¹⁰

9. *Ibíd.*

10. *Ibíd.*, p. 129.

LA FIGURA DEL TESTIGO EN LA FICCIONALIZACIÓN DE LA HISTORIA

Un síntoma de ese mundo mítico y circular es el precario desarrollo del lenguaje. Los caníbales manejan un lenguaje que se devora y se consume a sí mismo porque las palabras contienen tanto su significado como su opuesto. Las cosas no tienen nombre definido, que guarde alguna relación con su esencia, sino uno que apenas refleja su apariencia. Por ello, todo lo material y tangible es para ellos una ilusión:

Era una lengua imprevisible, contradictoria, sin forma aparente. Cuando creía haber entendido el significado de una palabra, un poco más tarde me daba cuenta de que esa misma palabra significaba también lo contrario, y después de haber sabido esos dos significados, otros nuevos se me hacían evidentes, sin que yo comprendiese muy bien por qué razón el mismo vocablo designaba al mismo tiempo cosas tan dispares. *En-gui*, por ejemplo, significaba los hombres, la gente, nosotros, yo, comer, aquí, mirar, adentro, uno, despertar, y muchas otras cosas más.¹¹

En ese sistema lingüístico deficitario, al prisionero lo identifican como *Def-gui*, que significa muchas cosas a la vez: transparente, apartado, visitante, testigo, espía, narrador y otros significados:

[...] le decían *def-gui*, de igual modo, al reflejo de las cosas en el agua; una cosa que duraba era una *def-gui*; yo había notado también, poco después de llegar, que las criaturas, cuando jugaban, llamaban *def-gui* a la que se separaba del grupo y se ponía a hacer gesticulaciones interpretando a algún personaje. Al hombre que se adelantaba en una expedición y volvía para referir lo que había visto, o al que iba a espiar al enemigo y daba todos los detalles de sus movimientos.¹²

En última instancia, lo que el pueblo caníbal quería, al conservar un *Def-gui* a su lado, era asegurar un testimonio de alguien sobre su existencia. En la palabra *Def-gui* se concentra un nivel de conciencia que comienza a aceptar la posibilidad de un mundo exterior de tiempo lineal, de un espacio más allá del suyo, con el cual no podían relacionarse mediante el lenguaje.

11. *Ibid.*, p. 121.

12. *Ibid.*, p. 133.

Entonces buscaban un narrador de su mundo, un testigo de su modo de ser y estar:

De mi esperaban que duplicara, como el agua, la imagen que daban de sí mismos, que repitiera sus gestos y palabras, que los representara en su ausencia y que fuese capaz, cuando me devolvieran a mis semejantes, de hacer como el espía o el adelantado que, por haber sido testigo de algo que el resto de la tribu todavía no había visto, pudiese volver sobre sus pasos para contárselo en detalle a todos. Amenazados por todo eso que nos rige desde lo oscuro, manteniéndonos en el aire abierto hasta que un buen día, con un gesto súbito y caprichoso, nos devuelve a lo indistinto, querían que de su pasaje por ese espejismo material quedase un testigo y un sobreviviente que fuese, ante el mundo, su narrador.¹³

Esa expectativa de la tribu resulta doblemente fallida. Primero, porque el testigo revela a los españoles que lo rescatan la existencia de la aldea y acelera así una incursión armada que la destruye. Después, al regresar a Europa, se dedica varios años a representar una comedia de su experiencia, una farsa montada para ganarse el dinero de un público novelero y mediocre.

Al final, y esta es una constante en la historia, todo proceso de exterminio se basa en la anulación del otro, en la negación de su humanidad, en el falseamiento intencionado de la historia. Quizá por ello, Saer se embarca en un viaje ficcional y especulativo, pero orientado a desentrañar el sentido de la memoria, la conciencia, el lenguaje, la vida y la muerte en la misteriosa dimensión del tiempo mítico. ✱

Fecha de recepción: 21 enero de 2013
Fecha de aceptación: 28 febrero de 2013

Bibliografía

- Campillo, Antonio, *Adiós al progreso. Una meditación sobre la historia*, Anagrama, Barcelona, 1993
- Rivas, Luz Marina, *La novela intrahistórica*, Mérida, Ediciones el Otro el Mismo, 2004.
- Saer, Juan José, *El entenado*, Buenos Aires/Madrid, Alianza Editorial, 1992.

13. *Ibid.*, p. 134.

La historia de Nay y Sinar de Jorge Isaacs y *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda: un contrapunto

MARCELO BÁEZ MEZA

Escuela Superior Politécnica del Litoral, Guayaquil

RESUMEN

En este texto el autor se propone cotejar la historia de Nay y Sinar incluida en la novela *María*, de Jorge Isaacs (1867), con la de Bernabé en *Sab* (publicada en Madrid en 1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Esta exploración busca, por un lado, crear un contrapunto de ambos textos; por otro lado, se propone pasar revista a temas como la construcción de lo masculino en los dos textos, la posición antiesclavista de las mismas y Madre Natura como antagonista y coadyuvante de los protagonistas. Para cerrar este trabajo el autor aplicará un par de ideas de Benedict Anderson intentando explicar lo siguiente: los personajes de Isaacs y Gómez de Avellaneda provienen de una comunidad imaginada perdida y se ven en la imposibilidad de reproducir en un contexto diferente los límites de ese reino que ya no existe o que quizá no existió, por ser parte de la imaginación comunitaria.

PALABRAS CLAVE: Novela latinoamericana, siglo XIX, Jorge Isaacs, Gertrudis Gómez de Avellaneda, novela colombiana, novela cubana, novela latinoamericana.

SUMMARY

In this paper, the author aims to collate the story of Nay and Sinar included in the novel *María*, by Jorge Isaacs (1867), with that of Bernabé in *Sab* (published in Madrid in 1841), by Gertrudis Gómez de Avellaneda. This exploration seeks, on the one hand, to create a counterpoint for both texts; on the other hand, it is proposed to review issues such as the construction of masculinity in the two texts, the antislavery position the same and Mother Nature as antagonist and adjuvant to the protagonists. To close this work, the author will apply a couple of ideas from Benedict Anderson trying to explain the following: characters of Isaacs and Gómez de

Avellaneda come from a lost imagined community and they see in the impossibility to reproduce in a different context the boundaries of that kingdom that no longer exists or that there may not have existed since it was a part of the community's imagination.

KEY WORDS: Latin American novel, XIX Century, Jorge Isaacs, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Colombian novel, Cuban novel.

EL EPÍGRAFE DEL capítulo I de *Sab*¹ tiene un par de preguntas retóricas de gran carga simbólica: “¿Quién eres? ¿Cuál es tu patria?”. Ambas interrogantes son contestadas por la escritora cubana desde su exilio en España. Ella ve la necesidad imperiosa de hablar de su lugar natal y lo expresa a través de un estilo prestado del romanticismo, convirtiéndose en la primera mujer en acometer con una narración de largo aliento en este lado del hemisferio. De paso, se adelanta a Harriet B. Stowe y *La cabaña del tío Tom* (1852), que es la novela abolicionista por antonomasia.² Además, ha sido catalogada como precursora de la novela indianista y de protesta social.³ Jorge Isaacs también siente esa urgencia entre romántica y exótica y lo hace bajo el influjo de Chateaubriand y su *Atala* (1801). Manuel Zapata Olivella la considera la primera novela en abordar el tema de lo afro en la literatura colombiana.⁴

La historia de Nay y Sinar ocupa los capítulos que van del XL al XLIV. Se trata de un extenso *flashback* que nos explica el origen del personaje de Feliciano, mujer africana que trabaja en la casa familiar. Ella borra su nombre ancestral para adquirir uno occidental. Como dato curioso consignamos el hecho de que la traducción al inglés de *María* (Harper & Brothers, Franklin Square, New York, 1890), hecha por Rollo Hodgson, omitía, entre otras cosas, la historia de Nay y Sinar. El año pasado ha visto la luz *María, a south american romance*,⁵ traducción completa al inglés a cargo de José Spitzer Uribe, con un prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda y un estudio introductorio de María

-
1. Usaremos la edición de Biblioteca Ayacucho (vol. 34) para *María* (Caracas, 1988) y la edición de Cátedra para *Sab*, Madrid, 2009.
 2. La abolición de la esclavitud se dio a través de una carta firmada por Abraham Lincoln el 22 de septiembre de 1862.
 3. Celia Correas de Zapata, “Breve historia de la mujer en la narrativa hispanoamericana”, disponible en <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_204.pdf>. Acceso: viernes 31 de agosto de 2012.
 4. En el ensayo, “*María*, testimonio vigente del romanticismo americano”, en *Revista Letras Nacionales*, Bogotá, 1966, Manuel Zapata Olivella tiene una sección titulada “El negro como temática”.
 5. Este también era el título de la edición de 1890.

Teresa Cristina, la mayor experta en Isaacs, además de una nota de Thomas A. Janvier a la edición de 1890 y comentarios de Jorge Luis Borges de 1936. Con esta nueva traducción, hecha 145 años después de haber sido publicada, se logra reivindicar la novela de Isaacs.⁶

Esta omisión es una forma de demostración de lo imperial. El recorte parecía indicar que para ser parte del canon norteamericano es fundamental la no fidelidad hacia el original. El desmembramiento textual se podría catalogar como una actitud peyorativa hacia lo latinoamericano, tanto del traductor como del editor, tan culpables los dos en este silencio en el que se quiere sumergir al pasado de Feliciano. Es como si se ansiara callar ese pretérito africano de tantos saqueos y abusos. La reivindicación de la nueva traducción de Spitzer Uribe tampoco constituye la panacea, ya que tiene cierto matiz nacionalista al incluir fotos a color de los paisajes que tanta incidencia tienen en la novela. No olvidemos que estamos ante un texto que abunda en descripciones de la naturaleza, a caballo entre el costumbrismo, el realismo y el romanticismo. Pensemos en estas dos últimas corrientes en términos pictóricos, ya que como veremos más adelante, abundan las descripciones de aquello que la retórica llama prosopografía. En tal caso, la nueva traducción que ha visto la luz este año cae en el paisajismo tan criticado por la crítica literaria en ciertos momentos de recepción. Es un *postalismo*, al fin y al cabo, pero este no es el tema de nuestro trabajo.

La historia omitida por la traducción al inglés es más o menos como sigue. Magmahú, uno de los jefes de la nación Achanti, es derrotado en una batalla y pierde su jerarquía debido a la envidia de sus antagonistas. Decide entonces marcharse a Gambia, país de los Kombu-Manez. Antes de viajar sacrifica a los mejores esclavos como una ofrenda a su dios. Sinar, hijo de un caudillo asesinado por Magmahú, es el primero en la lista de sacrificados. El joven es salvado por Nay, hija de Magmahú, en el momento en el que le revela a su padre el amor que le profesa a Sinar. El cacique acepta en el núcleo familiar al joven y proceden a huir a otro país donde Nay y su pareja conocen a un misionero francés que los convierte al cristianismo. En la noche de bodas una tribu hostil arrasa con los Kombu-Manez, que se rinden con suma facilidad. Los novios son apresados y vendidos como esclavos. Se los embarca en barcos di-

6. Ver entrevista a Sylvia Patiño, fotógrafa que ilustró esta traducción con los paisajes que aparecen en la novela de Isaacs. Disponible en <<http://www.elpais.com.co/elpais/calibuenanota/cultura/noticias/tradicion-completa-ingles-del-libro-maria>>. Acceso: viernes 24 de agosto de 2012.

ferentes y nunca más vuelven a reunirse. Nay es comprada en Nueva Granada por el padre de Efraín, quien le da posteriormente su carta de libertad después de haber convenido con un norteamericano en que iba a venderla. Pese a que es liberada, se queda al servicio de la familia y se convierte en la persona que va a cuidar de Efraín y María.

Hay un tono de *Las mil noches y una* en este relato que oscila entre lo mágico y lo maravilloso. Lo exótico es un rótulo que tampoco puede dejar de endilgarse en estos capítulos que constituyen una pequeña *matrioshka* narrativa, un paréntesis, una pausa novelística. Este exotismo se nota en detalles como la serpiente roja pintada en el pecho de una de las tribus, el montar un avestruz, el comer el corazón de un enemigo, el sacrificar los esclavos “más hermosos”, el hacer collares con los dientes de los caídos y tazas con los cráneos. Son lugares comunes de una imagen de lo afro que apuntan a la noción de barbarie.

DOS NOVELAS ANTIESCLAVISTAS

Vamos ahora con unas cifras que nos permitirán entender mejor el proceso esclavista de la época. En 1840, un año antes de que *Sab* fuera publicada, los esclavos eran el 43 % de la población isleña. Los negros libertos constituían el 15 %. 700.000 fueron importados entre 1761 y 1870, pero esa cifra bajó a 480.000, según el censo de 1877.⁷

La exitosa revuelta de los negros en Haití en 1791 era un acontecimiento reciente y de gran impacto. De acuerdo con el crítico William Luis, los personajes afro tenían que ser diseñados de manera que fueran “aceptables y no amenazadores para los lectores blancos”.⁸

De hecho, el personaje de *Sab* (“de piel de un blanco amarillento con cierto fondo oscuro”) está construido como si no fuera totalmente negro, o simplemente lo negro está disminuido o rebajado.

-
7. Datos tomados del ensayo de Thomas Ward, el cual, a su vez, escarba en dos fuentes: Franklin W. Knight, “Slavery, Race, and Social Structure in Cuba during the Nineteenth Century”, en Robert Brent Toplin, edit., *Slavery and Race Relations in Latin America* (New York: Greenwood Press, 1974) y Jan Rogoziski, *A Brief History of the Caribbean: From the Arawak and Carib to the Present* (New York, Plume, 1999).
 8. Citado por Reina Barreto en “Subversion in Gertrudis Gómez de Avellaneda’s *Sab*”, en *Revista Decimonónica*, vol. 3, No. 1, disponible en <http://www.decimononica.org/VOL_3.1/Barreto_V3.1.pdf>. Acceso: 12 de enero de 2013.

No parecía un criollo blanco, tampoco era negro ni podía creérsele descendiente de los primeros habitantes de las Antillas. Su rostro presentaba un compuesto singular en que se descubría el cruzamiento de dos razas diversas, y en que se amalgamaban, por decirlo así, los rasgos de la casta africana con los de la europea, sin ser no obstante un mulato perfecto.⁹

En la cita precedente se evidencia el proceso de blanqueamiento al que la autora incurre a la hora de describir al personaje. La mezcla racial hace que el personaje sea difícil de categorizar en términos de identidad. Esta indefinición es un artificio de escritor para crear un personaje que subvierte el orden establecido pues se mimetiza dentro del entorno social.¹⁰ Esta actitud camaleónica se puede apreciar en el primer capítulo en el que Enrique Otway confunde a Sab con un propietario. Es el encuentro entre colonizador y colonizado.

Con la historia de Nay y Sinar estamos ante un metatexto trágico de desarraigo que se convierte en una premonición del final fatídico que se cierne sobre Efraín y María. Se trata, además, de un ejercicio de imitación de Chautebriand, “un Atala en clave africana”, hecho que ha sido señalado claramente por la crítica especializada.¹¹ Es también un buen ejemplo de aquello que Moreno Friginals llamara *deculturación*:

Entendemos por *deculturación* el proceso consciente mediante el cual, con fines de exploración económica, se procede a desarraigar la cultura de un grupo humano para facilitar la explotación de las riquezas naturales del territorio en que está asentado y/o para utilizarlo como fuerza de trabajo barato, no calificado. El proceso de *deculturación* es inherente a toda forma de explotación colonial o neocolonial. Es en el caso de la esclavitud de los africanos en el nuevo Mundo, donde la *deculturación* puede ser vista como un recurso tecnológico aplicado a la optimización del trabajo.¹²

9. J. Isaacs, *María*, p. 12.

10. La idea es de Reina Barreto, cfr. “Subversion in Gertrudis Gómez de Avellaneda’s Sab”, en *Revista Decimonónica*, vol. 3, No. 1.

11. Ver ensayo de Donald McGrady de la Universidad de California, Santa Bárbara, “Función del episodio de Nay y Sinar en *María* de Jorge Isaacs”. Disponible en <http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/R8MC2BAHUPB8XD7QSMU81R64KACJP.pdf>. Acceso: viernes 24 de agosto de 2012.

12. Manuel Moreno Friginals, *África en América Latina*, citado por Gabriel Uribe. Ver procedencia exacta en la nota número 9.

Este proceso también lo constatamos en *Sab*, donde se siente con más fuerza la explotación neocolonial por situarse en un contexto caribeño. Para esto hay que hacer un *flashback* histórico. 1518 es el año de registro más remoto de una carga de africanos transportados hacia América y 1873 es el último desembarco en el sur de Cuba, año en que se produce el más grande traslado registrado en los anales. Las cifras que manejan los historiadores en estos tres siglos de esclavitud, dignas de cualquier genocidio, hablan de casi diez millones de seres humanos trasplantados de su natal África hacia América. La idea era que la América recién descubierta tuviera mano de obra gratuita para la explotación de tierras vírgenes. Las plantaciones de azúcar, café, tabaco y algodón, además de las minas, desarrollaron el capitalismo europeo a costa de la explotación de africanos y americanos.¹³

A medida que la trata ingresaba más esclavos a las Américas, la población indígena iba en descenso y para la segunda mitad del siglo XVI, punto climático de la debacle demográfica, la participación indígena se redujo hasta el punto de aparecer el sistema de la mita que es otra forma de esclavitud.

Los negros eran cazados en las costas occidentales del África por franceses, ingleses, portugueses y holandeses. Los apresados eran, en su mayoría, esclavos en su propio continente. Los príncipes y gobernadores africanos promovían los conflictos entre las tribus para poder someterlas y vender congéneres al mejor postor. La variada procedencia de cada grupo tribal hacía imposible la homogeneidad racial y la construcción de una respuesta social que le hiciera frente a la fuerza del abuso. Una de las tácticas usuales de procedimiento era el separar a las familias, tal y como sucede en la historia de Nay y Sinar, quienes son incluidos en barcos diferentes apenas son vendidos.

Otro factor de incidencia en este desarraigo abrupto es la pérdida de la lengua natal. De hecho, el narrador de *María* no duda en mostrarnos el calendario de la evolución idiomática: “Transcurridos seis meses, Nay se hacía entender ya en castellano, merced a la constancia con que se empeñaba Gabriela en enseñarle su lengua”.¹⁴ Esto se conecta con un hecho histórico: los amos tenían como norma de fuego impedir que los esclavos hablaran su propia lengua para bloquear cualquier sentido de comunidad y evitar posibles rebeliones. Esto hizo imposible determinar la procedencia de cada grupo so-

13. La información de este párrafo y de los dos siguientes está tomada de “Reflejo de la historia de la esclavitud en el relato de Nay y Sinar en la novela *María*”, de Gabriel Uribe, en revista *Poligramas*, No. 23, monográfico dedicado a Jorge Isaacs, Cali, junio de 2005.

14. J. Isaacs, *María*, p. 125.

metido. No solo se borra el archivo lingüístico del esclavo sino que se procede a la borratura de su nombre. Nay pasa a llamarse Feliciano y a su hijo se le impone el nombre de Juan Ángel. Curioso el detalle de la adquisición de Nay por parte del padre de Efraín. La esclava ya estaba vendida a un norteamericano quien a su vez iba a regalársela a su esposa. Nay amenaza con quitarse la vida si ella es entregada a su nuevo dueño. Este ultimátum hace mella en el padre de Efraín, que tiene que deshacer la transacción pagando por la mujer otra vez. En otras palabras, indemniza al gringo para volver a adquirir a Nay como si se tratara de una mercancía que puede ir y venir cosificada en el discurso de los blancos. El extranjero, visiblemente consternado, pregunta: “¿Qué gana esta negra con ser libre?”. La respuesta tiene un tinte humanista sorprendente: “Es que yo no necesito una esclava sino una aya que quiera mucho a esta niña”.¹⁵ Obviamente la niña es María. Lo que tiene que pagar el padre de Efraín es una especie de multa por haber incurrido en una actitud esclavista. La consecuencia es más humanitaria aún: apenas Feliciano se posesiona de su rol de aya recibe su carta de libertad y con ella se convierte en delegada de un poder matriarcal: debe criar a los niños, educarlos y manejar al mismo tiempo la casa en la que van a crecer.

El caso de Sab es similar. Bernabé es el nombre de pila del protagonista, pero es llamado Sab por los patrones. Se trata de otro rebautizo del amo. El esclavo no es adoptado sino adaptado al nuevo contexto. Se le impone la religión del dueño (con sacramentos incluidos), lo cual fomenta las reuniones clandestinas (reuniones que no son develadas en ambas narraciones). Los esclavos deben reunirse a hurtadillas para efectuar sus ritos originales y originarios. Estos ritos son satanizados por el esclavizador cuando en realidad son valores ancestrales preservados a toda costa pese al desarraigo.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA MASCULINIDAD

Ambas novelas construyen imágenes de masculinidad. El hombre trabaja, ya sea en su feudo (Enrique), o se dedica más a su área (Efraín pone a sus estudios de medicina por encima de María). La mujer crece a la sombra de lo masculino y tiene que dedicarse a los quehaceres de la hacienda o a estar

15. *Ibíd.*, p. 128.

en contacto con Madre Natura. Este último detalle dota a ambas obras de cierto aire bucólico, cumpliéndose uno de los preceptos del romanticismo: la comunión espiritual entre paisaje y ser humano. En el caso de Isaacs la mujer es pasiva por ser una construcción masculina y en el caso de Gómez de Avellaneda la mujer es activa por constituir una construcción femenina. En este último caso estamos ante la primera novela feminista de la literatura de este lado del hemisferio.

Veamos de qué manera Sab es una extensión de la autora en la siguiente confesión que le hace a Enrique:

Con ella aprendí a leer y a escribir, porque nunca quiso recibir lección alguna sin que estuviese a su lado su pobre mulato Sab. Por ella cobré afición a la lectura, sus libros y aun los de su padre han estado siempre a mi disposición, han sido mi recreo en estos páramos, aunque también muchas veces han suscitado en mi alma ideas aflictivas y amargas cavilaciones.

Como podemos apreciar, Sab es un mulato aficionado a la lectura y habla de acuerdo con esa formación legada por Carlota. Es un héroe shakespeariano, entre romántico y trágico. De hecho, en la confesión que le hace a Teresa, Sab rememora cómo su ama/amor le ha leído “un drama en el cual encontré *por fin* a una noble doncella que amaba a un africano”.¹⁶ He subrayado el *por fin*, pues denota la desesperación intelectual del personaje por encontrar una referencia letrada que le sirva de marco a su amor. Este detalle refuerza aquello del personaje como construcción intelectual de la autora, construcción poco masculina, ya que la delicadeza de Sab le acerca a lo femenino. Bernabé vive, lee y ama como una mujer. El mulato comparte su condición de marginado social con el género femenino y es tratado como una mercancía. Así lo confirma Reina Barreto:

Sab expresses his sympathy for women, who share the same plight and destiny as slaves. As a slave, Sab is feminized by this comparison with women since both groups are treated as inferior and marginal by society. Sab, like Carlota and Teresa, is measured according to his economic value, viewed as a commodity and treated as the property of men.¹⁷

16. G. Gómez de Avellaneda, *Sab*, p. 89.

17. R. Barreto, “Subversion in Gertrudis Gómez de Avellaneda’s *Sab*”, p. 12.

Por el lado de Isaacs, Efraín, al ser el demiurgo narrativo, da indicios del manejo de la escala social. Los esclavos en la casa paterna no son nombrados ni como servidumbre, como sucede en el capítulo III y la alusión al orden en el que se sientan las personas en la mesa. En el mismo capítulo el narrador menciona cómo “uno de ellos rezó el Padre Nuestro, y sus amos completamos la oración”.¹⁸

Al igual que lo hicimos con Sab, debemos también consignar que Efraín es una construcción intelectual de su autor. Es poeta y tiene un cúmulo de lecturas nada desdeñables. Esto se enfatiza en la conversación que tiene con su amigo Carlos, de poco bagaje cultural, en la biblioteca.¹⁹ El camarada hace un comentario poco afortunado sobre el Quijote (“No he podido pasar del capítulo II”) que molesta sobremanera a Efraín.

El aspirante a médico, enamorado de María, es también un héroe trágico y, por qué no, shakespereano. Aunque no haya referencias explícitas como en *Sab* a obras de Shakespeare, la muerte de la amada como un desenlace trágico es digna del bardo de Stratford von Avon.

LA NATURALEZA COMO ANTAGONISTA Y COADYUVANTE EN *MARÍA Y SAB*

El asunto de la naturaleza también es algo que debe ser abordado. El amor por la tierra es algo muy interiorizado en Efraín y en el narrador omnisciente de *Sab*. En ambas obras hay una fuerte presencia de lo edénico, ese paraíso que está ahí constantemente en la vida de los personajes, aunque no siempre en concomitancia con las emociones turbulentas que viven.

Unos ejemplos en *Sab* con descripciones de la naturaleza como una intimidación que se cierne sobre los personajes:

Reinaba un silencio temeroso en la naturaleza que parecía contemplar con profundo desaliento la cólera del cielo, y esperar con triste resignación el cumplimiento de sus amenazas.²⁰

Después de la tormenta viene la calma poética:

18. G. Gómez de Avellaneda, *Sab*, p. 113.

19. J. Isaacs, *María*, p. 22.

20. G. Gómez de Avellaneda, *Sab*, p. 122.

Al día siguiente hacía una mañana hermosa como lo es por lo regular en las Antillas la que sucede a una noche de tormenta. La atmósfera purificada, el cielo azul y espléndido, el sol vertiendo torrentes de luz sobre la naturaleza regocijada. Solamente algunos árboles desgajados atestiguan todavía la reciente tempestad.²¹

En *María* no faltan las descripciones del Valle del Cauca muy bien fotografiadas por Sylvie Patiño en la nueva traducción al inglés:

[...] en aquel momento, estando abiertas las hojas y rejas, entraban por ella floridas ramas de rosales a acabar de engalanar la mesa, en donde un hermoso florero de porcelana azul contenía trabajosamente en su copa azucenas y lirios, claveles y campanillas moradas del río.²²

En la siguiente cita se pone al objeto del deseo a la altura de Madre Natura. Es el gran postulado del romanticismo: el paisaje debe fundirse y confundirse con el sujeto que la contempla. La voz narrativa compara, inclusive, los sonidos naturales con la voz de la amada móvil.

La naturaleza se embellece con la presencia del objeto que se ama y este se embellece con la naturaleza. Hay no sé qué mágica armonía entre la voz querida, el susurro de los árboles, la corriente de los arroyos y el murmullo de la brisa. En la agitación del viaje todo pasa por delante de nuestra vista como los paisajes de un panorama, pero el objeto amado está siempre allí, y en sus miradas y en su sonrisa volvemos a hallar las emociones deliciosas que produjeran en nuestro corazón los cuadros variados que van desapareciendo.²³

El narrador de *Sab* también usa esta analogía a través de la figura de la prosopopeya, se instala en la psique de Sab para presentar una comparación romántica entre Carlota y la naturaleza:

Sab seguía de cerca a Carlota y contemplaba alternativamente al campo y a la doncella, como si los comparase: había en efecto cierta armonía entre aquella naturaleza y aquella mujer, ambas tan jóvenes y tan hermosas.²⁴

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*, p. 231.

23. *Ibid.*, p. 268.

24. *Ibid.*, p. 321.

En el caso del texto de Gómez de Avellaneda las comparaciones van mucho más allá que las de Isaacs, pues sirven para enfatizar lo poco generosa que la naturaleza ha sido con él (por su condición marginal) y casi que le acusa por haberlo hecho de color. Veamos en la siguiente cita de qué manera la maldice en una de las tantas confesiones que le hace a su confidente:

¡Teresa! ¡Entonces recordé también que era vástago de una raza envilecida! ¡Entonces recordé que era mulato y esclavo...! Entonces mi corazón abrasado de amor y de celos, palpité también por primera vez de indignación, y maldije a la naturaleza que me condenó a una existencia de nulidad y oprobio; pero yo era injusto, Teresa, porque la naturaleza no ha sido menos nuestra madre que la vuestra. ¿Rehúsa el sol su luz a las regiones en que habita el *negro salvaje*? ¿Sécense los arroyos para no apagar su sed? ¿No tienen para él conciertos las aves, ni perfumes las flores?²⁵

Esta maldición (incluyendo el subrayado) no es gratuita. Va acorde con la decena de ocasiones en las que el narrador omnisciente de *Sab* habla en diferentes capítulos del “pícaro mulato”, “pobre mulato” o “confuso mulato”. No es necesario acusar a la naturaleza del envilecimiento de la raza, la voz narrativa se encarga perfectamente de adjetivar negativamente al protagonista.

La naturaleza ofrece malos presagios a un taciturno Efraín que se acaba de enterar de que la mano de María ha sido pedida por Carlos, su rival:

Quando abrí la ventana me arrepentí de haber enviado al *negrito*, quien silbando y tarareando bambucos iba a internarse en la primera mancha de bosque.

Soplaba de la sierra un viento frío y destemplado que sacudía los rosales y mecía los sauces, desviando en su vuelo a una que otra pareja de loros viajeros. Todas las aves, lujo del huerto en las mañanas alegres, callaban, y solamente los pellares revoloteaban en los prados vecinos, saludando con su canto al triste día de invierno.

En breve las montañas desaparecieron bajo el velo *ceniciento* de una lluvia nutrida, que dejaba oír ya su creciente rumor al acercarse azotando los bosques. A la media hora, turbios y estrepitosos arroyos descendían peinando los pajonales de las laderas del otro lado del río, que acrecentado, tronaba iracundo y se divisaba en las lejanas revueltas amarillento, desbordado y undoso.²⁶

25. G. Gómez de Avellaneda, *Sab*, p. 356.

26. J. Isaacs, *María*, capítulo XV, p. 157.

He subrayado el diminutivo *negrito* que no denota nada positivo, más bien un natural espíritu de superioridad. El velo *ceniciento* de la lluvia lo que hace es ennegrecer más el paisaje y darle un ambiente romántico que presagia lo peor. El mensaje es muy claro: la naturaleza actúa en concordancia con el estado de ánimo del protagonista. Es un reflejo “ceniciento” de Efraín.

En la carta que al final Sab deja para Carlota se trastoca el concepto de naturaleza como una entidad exógena. En la misiva la palabra *naturaleza* se convierte en condición intrínseca de Sab. Este habla de “la terrible lucha entre *mi naturaleza* y mi destino” y de ser “superior a mi clase por *mi naturaleza*, inferior a las otras por mi destino, estoy solo en el mundo”.²⁷ Su naturaleza (el ser mulato) es su maldición desde el mismo estado de gestación en detrimento de la libertad.

¡Mi libertad!... sin duda es cosa muy dulce la libertad... pero yo nací esclavo: era esclavo desde el vientre de mi madre, y ya...
Pertenezco –prosiguió con sonrisa amarga–, a aquella raza desventurada sin derechos de hombres... soy mulato y esclavo.²⁸

En la última frase hay una sentencia, una conciencia de la doble condición. Solo la muerte puede liberarlo de esa dicotomía. En el fondo, Sab es también un esclavo del amor que le profesa a su ama. En ese sentimiento no hay redención, hay más cadenas.

COMUNIDADES IMAGINADAS

Para el final de este ensayo de contrapuntos hemos dejado la reflexión sobre lo comunitario. Benedict Anderson plantea que una nación (pensemos en los seres arrancados de África) “es una comunidad política imaginada inherentemente limitada y soberana”.²⁹ Imaginada, explica Anderson, porque aunque los miembros de la nación no se conocen entre todos,³⁰ viven mentalmente una suerte de *comunión* (esta última palabra da origen al término

27. G. Gómez de Avellaneda, *Sab*, p. 191.

28. *Ibíd.*, p. 23.

29. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 224.

30. Los mandingos bámbaras de Senegambia no conocían a los cetrescanja de Costa de marfil; los Minas caramanti de Costa de oro no estaban familiarizados con los Áraras del

comunidad). Esta comunión es alentada por el desarraigo y se siente entre los personajes afro de las dos novelas que vamos a confrontar. Es limitada porque tiene fronteras finitas y se imagina soberana porque “el concepto nació en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino jerárquico, divinamente ordenado”.³¹ La comunidad imaginada surge entonces como un sucedáneo de la comunidad religiosa y el reino dinástico. Este sentido de comunidad imaginada se lo puede aplicar a la nostalgia del personaje afro por su terruño perdido. Saudade que se evidencia no solo en costumbres y cánticos, sino también en los rituales mágicos o religiosos. El crítico norteamericano nos señala que la concepción moderna de soberanía estatal tiene fronteras físicas plenamente detectables, pero en el imaginario ancestral, añade, “los Estados se definían por sus centros, las fronteras eran porosas e infinitas”.³² Esa soberanía es añorada por personajes como Sab, que no duda en presumir ante Enrique de su alta alcurnia:

Mi madre vino al mundo en un país donde su color no era un signo de esclavitud: mi madre –repetió con cierto orgullo–, nació libre y princesa. Bien lo saben todos aquellos que fueron como ella conducidos aquí de las costas del Congo por los traficantes de carne humana. Pero princesa en su país fue vendida en este como esclava.³³

En el caso de Feliciano (antes Nay) estamos ante la hija de Magmahú, un gran jefe tribal que pierde su poder y es sometido por enemigos invasores. El reino dinástico se convierte en Isaacs en un reino cristiano. La comarca africana de montañas y ríos se ha cristianizado ante los ojos del recién convertido Sinar. Le explica a su mujer que todo lo que ven es parte de una gran obra divina: “Eso me ha dicho el extranjero para que yo te lo enseñe: su Dios debe ser nuestro Dios”. La réplica en la que la mujer acepta la catequesis no se hace esperar: “Sí, sí, y después de él, yo tu único amor”. Hay que fijarse cómo la mujer admite sumisa no solo lo que dice su esposo, sino también la enseñanza del extranjero. Y ella misma se disminuye en la jerarquía del nuevo reino: primero Dios y después ella, lo cual hace que esté sobrando aquello de “único amor”. Interesante este proceso de cristianización a través de un in-

Golfo de Benin; los Carabalí del Golfo de Biafra no tenían contacto con los Congos y los Loangos del África Central. Datos de Thomas Ward, y su ensayo referido en la nota 8.

31. B. Anderson, *Comunidades imaginadas*, p. 225.

32. *Ibid.*, p. 225.

33. G. Gómez de Avellaneda, *Sab*, p. 83.

termediario. Nay acepta la nueva religión sin chistar, sin resistir, a través de su esposo. La prédica no se ha hecho directamente por la vía del misionero hacia la mujer. El predicador ha ido directamente a la cabeza de la jerarquía. Ha ido hacia el yerno de Magmahú para implantar a su Dios. El misionero francés es elocuente cuando los bautiza. “El Dios que *os he hecho amar*, el Dios que adorarán vuestros hijos, no desdeña por templo los pabellones de palmeras que nos ocultan; y en este instante os está viendo. Pidámosle que os bendiga”.³⁴ Es importante fijarse en la frase subrayada que denota de una forma u otra la idea de imposición. Por eso, las preguntas del inicio de este trabajo, “¿Quién eres? ¿Cuál es tu patria?”, que son el epígrafe del primer capítulo de *Sab* tienen una posible respuesta. La patria es el reino perdido, el continente africano, la tribu antes de la diáspora. Y el resto es silencio. ✱

Fecha de recepción: 10 enero de 2013

Fecha de aceptación: 26 febrero de 2013

Bibliografía

- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011 (quinta reimpresión).
- Barreto, Reina, “Subversion in Gertrudis Gómez de Avellaneda’s *Sab*”, en *Revista Decimonónica*, vol. 3, No. 1. Disponible en <http://www.decimononica.org/VOL_3.1/Barreto_V3.1.pdf>.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis, *Sab*, Madrid, Editorial Cátedra, 2009.
- Isaacs, Jorge, *María*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.
- McGrady, Donald, “Función del episodio de Nay y Sinar en *María* de Jorge Isaacs”, disponible en <http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/R8MC2BAHUPB8XD7QSXMU81R64KACJP.pdf>.
- Uribe, Gabriel, “Reflejo de la historia de la esclavitud en el relato de Nay y Sinar en la novela *María*”, en revista *Poligramas*, No. 23, monográfico dedicado a Jorge Isaacs, junio de 2005.
- Ward, Thomas, “Gertrudis Gómez de Avellaneda’s *Sab*: a cuban novel in a latin american context”. disponible en <<http://pdfsb.com/readonline/5a566c47665168375833783043337468-4456401>>.

34. *Ibid.*, p. 84.

DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

ENTREVISTA

Efraín Jara Hidrovo: la eufonía y el sentido en la poesía

CECILIA MAFLA BUSTAMANTE

Minnesota State University Moorhead, USA

RESUMEN

El 4 de octubre de 2012, la profesora Cecilia Mafla Bustamante entrevistó al conocido poeta cuencano Efraín Jara Hidrovo. En este diálogo el escritor narra su trayectoria poética, su ideología política y sus influencias literarias nacionales e internacionales. También hace reflexiones, conjuntamente con su hijo Johnny Jara, sobre el poema *Sollozo por Pedro Jara*, considerado su mejor obra. Además, examina la estructura semiótica del signo lingüístico y su carácter biplano que mira hacia el sentido y hacia la materialidad del signo, según la teoría de Jan Mukařovský. Profundiza su pensamiento existencial en el concepto “el mundo es la configuración de la conciencia”, y finalmente medita sobre el proceso de la escritura y la producción poética en el Ecuador.

PALABRAS CLAVE: Poesía ecuatoriana, Efraín Jara Hidrovo, Literatura ecuatoriana, signo lingüístico, Jan Mukařovský, conversaciones literarias.

SUMMARY

On October 4, 2012, Professor Cecilia Mafla Bustamante interviewed renowned Cuenca poet Ephraim Hidrovo Jara. In this dialogue, the writer talks about his poetic career, political ideology and his national and international literary influences. He also makes reflections, along with his son Johnny Jara, on the poem *Sollozo por Pedro Jara*, considered his best work. It also examines the semiotic structure of the linguistic sign and its two-fold character that looks towards sense and towards the materiality of the sign, according to the theory of Jan Mukařovský. He deepens his existential thought in the concept “the world is the configuration of consciousness” and finally he reflects on the process of writing and poetic production in Ecuador.

KEY WORDS: Ecuadorian poetry, Efraín Jara Hidrovo, Ecuadorian literature, linguistic sign, Jan Mukařovský, literary discussions.

EN UNA TARDE muy soleada en Cuenca, llego al apartamento del conocido poeta ecuatoriano, Efraín Jara Idrovo. Con una mirada profunda, cabello cano y una ancha sonrisa, me espera en la puerta de su *penthouse* y nos damos un cálido abrazo. En este momento llega también su hijo Johnny y pasamos los tres al interior de su residencia. Después de un corto diálogo amistoso, rememorando nuestra última reunión de hace más de una década, doy inicio a mi entrevista.

¿Cuándo se dio cuenta usted de que tenía una pasión por la literatura?

Al llegar al sexto curso del bachillerato en el colegio Rafael Borja, pensé que podría ser escritor de cuentos y de pequeñas estampitas de paisaje. De hecho, yo ya pensaba quedarme en la relatística, pero un día, leyendo poemas de Jorge Carrera Andrade en la Biblioteca Municipal, en la esencia de la primera poesía de Carrera, me dije que me gustaría escribir algo así, con esa sencillez, esa transparencia. Un poco imitando la lira perfecta de Carrera Andrade, escribí mi primer poema y como me produjo una cierta satisfacción porque encontré el instrumento más adecuado que la prosa para la exteriorización de mi conciencia, entonces decidí dedicarme a escribir poemas. Además, había un hecho especial y era que todos mis compañeros de generación eran poetas. No había ningún escritor; entonces yo también pegué al grupo que eran cuatro: Eugenio Moreno, Jacinto Cordero, Hugo Salazar Tamariz y yo. Fue una pequeña constelación.

Fue el grupo ELAN, ¿no?

El Grupo ELAN, exactamente. Se formó entonces con nuestros trabajos y publicamos una pequeña antología y ese fue el punto de partida de la poesía, el haber encontrado el instrumento más idóneo en el verso, verso que era tal porque era medido en endecasílabos o alejandrinos.

Esto fue durante su primera fase, ¿verdad?

Sí, era la primera época mía, entonces con formas métricas muy estrictas.

Pero siempre ha sido muy estricto con su poesía.

(Efraín ríe en respuesta a mi comentario)

Volviendo al grupo ELAN, este fue definitivamente un grupo de izquierda, ¿no es así?

Era un grupo de izquierda y teníamos una finalidad: incluir a nuestra pequeña ciudad de Cuenca en la modernidad, porque se había quedado muy retrasada y realmente vivíamos unas épocas de excesiva religiosidad, de fanatismo, inclusive, y estábamos nosotros contra todo lo que redujera la amplitud

de la imaginación respecto a los temas que nosotros creíamos que no podían ser limitados y considerábamos que se podía hacer poesía de todo.

¿Y todavía tiene el pensamiento de izquierda?

No, ya no. He perdido un poco, pero sigo siendo. De hecho, no puedo consentir que haya tantas diferencias entre los seres humanos por razones de educación, por razones de dinero. Entonces yo sí creo que por esa razón soy... no militante del partido de gobierno este momento, pero sí soy un admirador de la obra esta que está haciendo el actual presidente de la república, Rafael Correa. Es una obra muy valiosa la que está haciendo. Pues yo admiro mucho la obra que ha realizado; sobre todo, el dinero que iba a los plutócratas de la Costa ahora va a esta Fundación Espejo que protege a una inmensa cantidad de gente desposeída totalmente. Soy un izquierdista un poco más peinado ahora, pero en el fondo sigo creyendo en lo que creí siempre cuando era joven.

Y es admirable esa sensibilidad que se ve en sus obras, su mención a las guerras nacionales e internacionales. Cuando empezaba la revista del grupo ÉLAN y usted comenzaba a escribir, transcurría la Segunda Guerra Mundial; en lo nacional, la derrota nuestra frente al Perú, el tratado de Río de Janeiro... También menciona en sus escritos la pobreza de nuestros indígenas, la injusticia social, los problemas socio-políticos, el golpe del 30 de marzo de 1946... Bueno, todo esto debe haber tenido un impacto en sus obras.

(En este momento, Johnny Jara, nos ofrece una taza humeante de un delicioso café)

Por supuesto, he vivido los problemas de la política nacional. En mí no ha sido eso literatura. Son profundas convicciones.

Aparte de la política nacional e internacional, ¿ha tenido usted otras influencias? ¿Influencias literarias, lingüísticas?

Bueno, las nacionales y las universales. En las influencias nacionales, sobre todo Jorge Carrera Andrade y César Dávila que era mayor a mí con unos pocos años no más, pero cuando él ya era un poeta totalmente consagrado aquí en el país, yo recién estaba empezando porque había una diferencia de unos siete años más o menos entre César y yo. En lo universal, pues, los poetas que más me han influido son Rilke, Paul Valéry y T. S. Eliot.

Cuando yo estaba realizando la traducción al inglés de su Sollozo por Pedro Jara, tuve la impresión de que también hubiera tenido una influencia de Noam Chomsky.

Ah, por supuesto. A partir de mi regreso de Galápagos, cuando decidí terminar la carrera de Filosofía y Letras, tuve una marcada predisposición hacia los estudios de lengua. La impronta de Roman Jakobson quedó muy grabada en mis quehaceres lingüísticos y operó también en forma decisiva sobre la estructura del poema.

Básicamente hay una analogía entre la gramática generativa de Chomsky (un número limitado de reglas puede crear un número infinito de operaciones gramaticales) y la estructura del Sollozo. Las 363 líneas poéticas del Sollozo están simétricamente distribuidas en cinco series temáticas, cada una con tres subseries con el mismo número de versos (19 en la primera serie, 25 en la segunda, 33 en la tercera, 25 en la cuarta y 19 en la quinta), los cuales pueden substituirse dentro de la misma serie con elementos equivalentes, de tal manera que el lector puede crear no un número infinito de lecturas, pero sí un cuantioso número de poemas con la significación global del poema original.

El número de versos van en forma ascendente y descendente. Yo quería, como homenaje a mi hijo, que fuera una torre de catedral.

¡Qué hermosa imagen!, ¡Pero qué duro que debe haber sido perder a su hijo!

Sí, sí muy duro (contestan Efraín y Johnny, su hijo mayor)

Lo siento, lo siento mucho.

(Hay un silencio)

Sin embargo, una buena parte de su trabajo muestra la celebración de la vida y luego el dolor de perder a un ser querido, como en el Sollozo y en In memoriam. ¿Cómo logra ser tan creativo, recordando momentos tan tristes?

Bueno, lo que pasa es que más poderoso que el dolor es la creación misma. Uno hace una abstracción del motivo y solamente se sumerge en el trabajo sobre el lenguaje.

(En este punto, Johnny Jara participa)

Johnny: Pero además creo que es una celebración también. No es exactamente un sollozo.

(Continúa Efraín Jara Idrovo): No, no. Por eso mismo lleva entre paréntesis “Estructuras para una elegía”, porque no es una lamentación. Es una celebración. Cabalmente, hoy estábamos conversando con Johnny, y yo le decía que una oda celebratoria pide una gran amplitud de los segmentos versales. Claro, eso yo veía, por ejemplo, con Walt Whitman y sus *Hojas de hierba*, que es otra celebración del hecho de vivir. El mismo Neruda, que también celebra la vida cuando tuvo su caída en la melancolía en *Residencia en la tierra*, pero

ya cuando salió de *Residencia en la tierra*, empezó a avizorar otras posibilidades para el ser humano, por su militancia política precisamente; entonces empezó a librarse totalmente de la métrica. *Machu Picchu*, por ejemplo, si bien conserva todavía partes de la métrica estricta, también tiene los mejores momentos de celebración de la vida, así mismo con una amplitud de un dique que se revienta e inunda todo.

Johnny: Claro que sí. Y, si me permite usted, pienso que, por ejemplo, el *Canto del macho anciano*, de Pablo de Rokha, es ejemplar de lo que estamos hablando, porque utiliza esas formas tan extensas y además es una cosa fuerte, dolorosa, pero al mismo tiempo una celebración de la vida. ¡Impresionante! Y no hay una contradicción en eso.

Efraín Jara Idrovo: Así mismo, a pesar de las formas estrictas, métricas, endecasilábicas, *Piedra de sol*, por ejemplo, es también una celebración de la vida.

(Hablamos un poco más sobre la forma del *Sollozo* y menciono que en la traducción al inglés que hice de este poema a veces tuve que sacrificar el significado para rescatar la forma, el sonido.)

Efraín Jara Idrovo: Claro. Lo que los formalistas rusos han puesto de relieve siempre, sobre todo un discípulo de Jakobson, Mukarovský, por ejemplo, quien dice que desde el punto de vista de la estructura semiótica del signo, este mira siempre primero hacia fuera de él, que es el sentido, y por el otro lado vuelve sobre sí mismo y ve, en cambio, toda la sensorialidad del signo y por eso es de una riqueza musical, colorística y todo eso. En lo que estás tú utilizando ese momento tienes que unir las dos cosas: lo semántico con lo fonológico.

Johnny: Y el signo se vuelve un signo de sí mismo.

Efraín Jara Idrovo: Claro.

Otro aspecto que yo quisiera que usted elabore es el siguiente. En su obra reitera esta frase “el mundo es la configuración de la conciencia”. En el artículo La poesía de Efraín Jara: Alguien dispone de su muerte, de Susana Cordero de Espinosa, ella manifiesta: “Es imposible aquí dejar de referirme a aquello que el mismo poeta ha expresado respecto a su experiencia del mundo como creación de la conciencia, y de la conciencia como creadora del mundo y a su vez, generada por él como tal conciencia. [...] pues este poemario [Alguien dispone], como

ningún otro, es revelación de la conciencia de sí mismo que, a través del mundo, ha adquirido el poeta".¹

También, en In Memoriam usted menciona que "el mundo no es sino la otra cara de la conciencia". ¿Quisiera por favor profundizar un poco más sobre este concepto?

Bueno, esto es parte de mi pensamiento existencial. Creía y sigo creyendo todavía que el ser humano es el único ser que no tiene completa su identidad ontológica. Entonces, necesita hacerse ser a través del quehacer del obrar. Desde ese punto de vista, la poesía para mí es la celebración de la libertad precisamente, porque no es que el destino sea exterior a nosotros; nosotros construimos nuestro destino por ser libres, precisamente. Somos el único animal libre, con conciencia. Entonces, filosóficamente, primero está la existencia y luego está la conciencia. La existencia crea la conciencia.

Gracias, Efraín, por esta reflexión. Pasando a otro punto, ¿cómo ve la literatura en el Ecuador de hoy, particularmente la poesía? Johnny, usted también, por supuesto, puede opinar.

Johnny Jara: Gracias.

Efraín Jara Idrovo: Bueno, la generación mía está diezmada. El único que queda valioso es el lojano Carlos Eduardo Jaramillo. Yo creo que los tres poetas más representativos de esa generación éramos Jorge Enrique Adoum, César Dávila y yo. Luego, me referí al caso de Cuenca, que fue un caso muy especial realmente, porque fue una generación muy apretada. Eso de producir en una generación cuatro poetas me parece hasta excesivo. Pero yo creo que los cuatro tienen calidad, sobre todo Jacinto Cordero creo que es el mejor de todos ellos. Luego, la generación posterior a la mía, pues, ya está empezando a columbrar los que van a ser las figuras estelares de la generación. Yo creo que el más valioso de todos ellos es Xavier Ponce. Él me parece un excelente poeta. Está también Iván Carvajal.

Y ahora Xavier Ponce es Ministro de Agricultura. (En el tiempo de la entrevista sí lo era).

Sí pues. Me llamaba la atención verle uniformado con la marcha de los guardias en el Palacio Presidencial. Xavier Ponce es un hombre que ha des-

1. Susana Cordero de Espinosa, "La poesía de Efraín Jara: *Alguien dispone de su muerte*", en *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas 1970-1990, Memorias del IV Encuentro de Literatura Ecuatoriana*, Nov. 1990, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1993, p. 157.

potricado todo el tiempo contra todo lo que era política. (Aquí Efraín suelta una carcajada)

Me parecía increíble que fuera Ministro de Defensa.

(Todos reímos) Efraín Jara Idrovo: No se concibe, no se concibe.

Dígame, Efraín, ¿está trabajando en alguna obra ahora? Hábleme de ella.

Yo he dicho siempre y he repetido constantemente algo que ya empieza a repetirse por parte de otras personas sin citar que yo soy el que ha ideado esta modalidad de escritura: yo no escribo, sino que reescribo. Un original mío tarda meses y a veces años hasta que encuentre su forma exacta, su temple emocional preciso. Por lo tanto, yo decía, jugando un poco con la paronomasia: solo lo que está consumado puede ser consumido por el público. Solamente cuando ya está la totalidad de la estructura poética lograda, de tal manera que no puedo cambiar una palabra ni puedo añadir ni quitar porque se echaría a perder, solo entonces ya me decido a entregar al público. Por eso es que ha habido grandes lapsos de escritura en que yo no he aparecido en publicaciones ni nada. Por ejemplo, después de los primeros dos poemarios, de los que sentí una vergüenza absoluta, no volví a publicar absolutamente nada hasta el año de 1963, o sea a los veinticinco años, y claro, publiqué dos poemas que creo eran significativos realmente, *La balada de la hija y las profundas evidencias*, que es lo mejor logrado en formas precisas, métricas. El otro, *Añoranza y acto de amor* (1971); no voy a llamar escandaloso el tema ni mucho menos pero, sí, el lector común no estaba todavía logrado para aceptar ese tipo de lectura tan violenta.

Sí, este poema tiene imágenes eróticas y yuxtaposición de palabras, un recurso innovador en su lírica. Y hablando de esto, Efraín, algo que yo admiro mucho en su poesía es el manejo del sonido. Hay una riqueza extraordinaria en la aliteración, la asonancia, la consonancia y, por supuesto, la paronomasia. En la última página de In Memoriam, el epitafio, por ejemplo, hay un juego armónico y rítmico de palabras, compuestas de vocales repetidas con sonidos bilabiales, dentales y nasales. Permítame leer estos versos maravillosos:

	epitafio	
sumido en		su seno
	la tierra	
sumado con		su sino
aquí luis vega boga en su luz vaga consumido		
	consumado	
		con su nido
		con su nada

(E. Jara I., *El mundo, Obra poética*, 329)²

Cuando me pidieron que tradujera In Memoriam, pensé que podría hacerlo, pero cuando leo el epitafio, me temo que no pueda traducir esto nunca y mantener el sentido y la musicalidad del poema, puesto que el mismo apellido Vega es parte sintagmática y paradigmática del sonido.

(Efraín ríe) Además es de lectura múltiple, ya que puede leerse en sentido horizontal, vertical y diagonal.

La misma forma visual, desarticulada, del poema muestra el trastorno que causa la muerte. Pero volviendo a su pericia en el manejo del sonido, ¿cómo logra esa musicalidad?

Bueno, curiosamente al principio yo la usaba sin darme cuenta. Después, cuando tomé conciencia del recurso que estaba utilizando, entonces empecé a explotarlo. Hay mucha rima interna en mi poesía.

Alicia Ortega, en su artículo La muerte y el tiempo, signos de Efraín Jara, manifiesta que el poeta “ha sabido conmovirse ante el festín del sonido, pues para él el lenguaje es el más hermoso y disparatado sueño del hombre”.³ Quisiera elaborar sobre esto.

Yo exploto los dos planos del signo: el sentido y lo fonético. La poesía tiene un carácter biplano: el uno es conceptual y mental y mira hacia el sentido, y el otro mira la materialidad de signo. Y esa materialidad del signo permite la musicalidad y colorido. Esta idea nació de las lecturas de Mukarovsky, del Círculo Lingüístico de Praga.

¿Cuál de sus obras considera la mejor? ¿Por qué?

Por adherencia emocional, el *Sollozo*.

2. Efraín Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias. Obra poética, 1945-1998*, Quito, Libresa/ Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 1999, p. 329.

3. Alicia Ortega, “La muerte y el tiempo, signos de Efraín Jara”, en *El Comercio*, Quito, 15 de noviembre de 1999.

¿Cómo se siente ante el hecho de que tal vez su obra más famosa, el Sollozo tiene ya cuatro décadas?

Ni yo mismo he intentado nunca repetir esa experiencia como trabajo porque creo que una vez conseguido lo que obtuve del *Sollozo por Pedro Jara* me es materialmente imposible repetir una experimentación así.

Y mi última pregunta, Efraín, dada su vasta experiencia con la palabra y su gran creatividad con el lenguaje, ¿qué recomendación haría a un poeta/escritor principiante?

Lo que siempre he dicho a mis alumnos: escriba mucho y publique lo menos posible.

Concluida mi entrevista, observo la ternura de este gran poeta en las delicadas y prolongadas caricias a su gato. Después de recibir un afectuoso abrazo, tanto de Efraín Jara como de su hijo Johnny, tomo el ascensor y a la salida del edificio me acoge un espectacular ocaso cuencano. Me siento muy privilegiada de haber sido receptora del conocimiento y la sensibilidad de uno de los mejores poetas ecuatorianos de todos los tiempos. ✱

Fecha de recepción: 7 enero de 2013
Fecha de aceptación: 11 febrero de 2013

David Ledesma Vázquez: la conciencia de ser abyecto

MARÍA AUXILIADORA BALLADARES

Universidad de Pittsburgh

RESUMEN

Este ensayo examina la obra poética del ecuatoriano David Ledesma Vázquez desde algunos conceptos teóricos propuestos por Kristeva y Butler, que permiten entender cómo se va consolidando una conciencia de ser abyecto ante el otro, y cómo desde ahí, y a partir de un muy cuidado manejo de la palabra poética y de ciertos recursos tipográficos, se construye un universo amatorio que se opone al aparato heteronormativo y se enfoca en los afectos. También se destaca, en esta misma línea de resistencia, cómo en la poesía de Ledesma Vázquez se erige un cuestionamiento a la violencia uniformadora de la vida moderna y al impulso teleológico del capitalismo, en particular, al contraponer la hostilidad de la ciudad real –dibujada en varios textos– con la armonía de Sodoma.

PALABRAS CLAVE: David Ledesma Vázquez, poesía ecuatoriana, abyección, *queer*, Julia Kristeva, Judith Butler.

SUMMARY

This essay examines the poetry of Ecuatorian David Ledesma Vázquez from some of the theoretical concepts proposed by Kristeva and Butler for the understanding of how a consciousness of being abject is consolidated before the other, and how from there, and from a very careful handling of the poetic word and certain typographic resources, an amatory universe is constructed which is opposed to the hetero-normative apparatus and focuses on the affections. It also highlights, in this same line of resistance, how Ledesma Vázquez 's poetry questions the uniformed violence of modern life and the impulse of capitalism, in particular, by contrasting the hostility of the real city - drawn in several texts- with the harmony of Sodom.

KEY WORDS: David Ledesma Vázquez, Ecuadorian poetry, abjection, *queer*, Julia Kristeva, Judith Butler.

*A la memoria de David Ledesma,
quien se suicidó un jueves santo
hace más de cincuenta años.*

CONCIENCIA DE SER ABYECTO

EL POETA ECUATORIANO David Ledesma Vázquez (Guayaquil, 1935-1961) escribe y publica¹ a lo largo de la década de 1950, y muere a punto de cumplir 27 años. Su obra no es extensa; sin embargo, es considerable teniendo en cuenta su temprana muerte. Su poesía puede ser leída desde diversas posturas críticas; aquí quisiera hacer un acercamiento a ella teniendo en cuenta, en primera instancia, cómo la poderosa, y siempre en tensión, posibilidad del amor deviene uno de los pilares de su quehacer poético. Sobre todo, cómo esta se va construyendo, al menos en parte, desde lo que aquí quiero llamar una *conciencia de ser abyecto*. La tensión fundante de esta poesía no ofrece respuestas definitivas; es irresuelta, problematizadora. Teniendo en cuenta que el abyecto está siempre fuera de lugar, en segunda instancia, observaré la inestable relación de un yo poético en esencia crítico con el espacio que ocupa y con ciertas prácticas sociales impuestas desde el binarismo regulatorio hombre-mujer. La postura crítica que se desprende del *corpus* al que a continuación me refero va deviniendo radical debido a que revela el proceso de formación de una verdad.² Es desde el entendimiento de lo que implica devenir abyecto y

-
1. Publicó dos poemarios en solitario –*Cristal* (1953) y *Gris* (1958)– y dos en colaboración –*Club 7* (1954) y *Triángulo* (1960). Póstumamente, en 1962, se publicó *Cuadernos de Orfeo*. En Venezuela, en ese mismo año, apareció una *Antología general* y, en Quito, en 2002, *Poesía reunida*. En 2007, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en la Colección *Memoria de Vida*, publicó su poesía completa acompañada de tres estudios sobre su obra.
 2. Sigo a Badiou, para quien una verdad es “[e]l proceso real de una fidelidad a un acontecimiento”; la fidelidad al acontecimiento es, a su vez, “ruptura real [pensada y practicada] en el orden propio en el que el acontecimiento ha tenido lugar [político, amoroso, artístico, científico]”; finalmente, un acontecimiento es “algo que ha pasado, algo irreductible a su inscripción diaria en ‘lo que hay’”. Alain Badiou, “La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal”, en <<http://www.elortiba.org/badiou.html>>.

desde la consecuente ruptura con la heteronormatividad de que la poesía amoratoria de Ledesma genera verdad.

En la sociedad guayaquileña de esos años, en los círculos burgueses y pequeñoburgueses en los que Ledesma se movió,³ su condición de homosexual lo marca y estigmatiza como sujeto abyecto. La mirada nefasta con la que el grueso de la sociedad determinaba y fijaba a quien no cumpliera con el rol que el aparato regulatorio heterosexista le imponía iba de la mano del ocultamiento de las prácticas sexuales y sociales de aquellas personas que en el ámbito de lo privado no se atenían a la normativa de género. El gay, la lesbiana, el bisexual, el travesti son condenados a simular en el espacio público aquello que no son en el espacio privado. La invisibilización de su sexualidad funcionaría, entonces, como mecanismo de defensa ante la abyección que la sociedad haría recaer sobre ellos.⁴ En *Poderes de la perversión*, Kristeva señala: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto”.⁵

En el Guayaquil de esos años, el homosexual deviene abyecto en tanto contraría, primeramente, la ley de la Iglesia católica. Los límites que lo abyecto irrespetaba representan ante todo un atentado contra esa ley y prefiguran al pecador. Aquello que en el catolicismo es sagrado se determina en función de este concepto:

La abyección persiste como *exclusión* o tabú (alimentario u otro) en las religiones monoteístas, particularmente en el judaísmo, pero deslizándose hacia formas más “secundarias” como *transgresión* (de la Ley) en la misma economía monoteísta. Finalmente, con el pecado cristiano encuentra una elaboración dialéctica, integrándose como alteridad amenazadora.⁶

-
3. Los Ledesma Vázquez pertenecían a la clase media-alta guayaquileña. Su padre era Ministro Juez de la Corte Superior de Justicia de Guayaquil. La familia vivía en una cómoda villa del Centenario, entonces, un barrio de clase alta. Ver Rodolfo Pérez Pimentel, “David Ledesma Vázquez” en *Diccionario biográfico Ecuador*, en <<http://www.diccionario-biograficoecuador.com/tomos/tomo4/l2.htm>>.
 4. A propósito, señala Butler: “El mundo heterosexual siempre tuvo necesidad de esos seres *queer* que procuraba repudiar”. Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 313.
 5. Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, México D.F., Siglo XXI, 2000, p. 11.
 6. *Ibíd.*, p. 27.

El sujeto transgresor es, en esencia, el pecador. Este es entidad amenazadora del orden fundado por la Iglesia; sin embargo, deviene sujeto necesario como contrapunto de esa ley. Así, en la existencia del abyecto se sustenta la existencia de la normativa. En tanto alteridad, se da la “elaboración dialéctica” a la que se refiere Kristeva y el abyecto deviene aquél sobre quien la institución Iglesia ejerce toda la fuerza de su poder aleccionador. Al ser que la Iglesia católica ha mantenido fuertes vínculos con los grupos de poder económico en América Latina, aquí merece la pena recordar la lectura que hace Nancy J. Holland sobre cómo la persistencia del sistema de regulación en función del género ayuda a sostener ciertas formas de opresión que benefician a las élites económicas. Al persistir la idea de la familia tradicional, por ejemplo, los padres deben encontrar maneras para mantenerla económicamente en el contexto del mundo capitalizado, posindustrial, perpetuando así ese sistema.⁷ En el caso del joven poeta, la figura del padre –hombre dominante y tirano tal como lo han dibujado la mayor parte de los escasos relatos biográficos de Ledesma con los que se cuenta– deviene justamente la instancia que con violencia hará prevalecer la ley de la Iglesia.⁸ En el *Diccionario biográfico Ecuador*, se cita un relato de José Guerra Castillo a propósito de Ledesma:

[En 1952] ya había regresado de Buenos Aires a donde sus padres lo llevaron dos años en su afán de curarlo de sus aficiones poéticas y de una excesiva sensibilidad que no era propia de un hombre, según palabras de su padre... David era un inveterado asmático que se asfixiaba por las noches y comenzó a sufrir de insomnios. Su condición de pie plano le impidió reali-

7. Ver Nancy J. Holland, “Looking Backwards: A Feminist Revisits Herbert Marcuse’s *Eros and Civilization*”, en *Hypatia*, vol. 26, Issue 1, en <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1527-2001.2010.01127.x/pdf>>.

8. El poema “El pozo” de *Los días sucios* de Ledesma, podría leerse, así, desde un doble rompimiento con la religión: como descreimiento de las grandes narrativas y como negación de una “ley del Padre” que regulariza el estar en el mundo de sus hijos (hijos que necesariamente son “idiotas” y “tuertos”):

¡Pedir/ –oh sí– pedir un Dios!/ Un dios gastado./Injusto./Negligente./Que raja el cráneo del idiota./ Y mueve/ las ventanas torcidas de los tuertos./ Hundido./ Simplemente./ El sol es alto./ Hay que tapanlo./ Ya no quiero luz.

David Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007, p. 106.

zar la conscripción como eran los deseos de su padre, con quien mantenía reiterados conflictos emocionales.⁹

En su relato, Guerra Castillo hace hincapié en el hecho de que David Ledesma tuvo que soportar las constantes comparaciones entre él y su hermano muerto en acción militar en la guerra contra el Perú en 1941. La heroicidad del hijo mayor se contrapondría, en la lógica del padre, a la “pusilanimidad” del hijo menor. En este sentido, es muy elocuente el hecho de que Ledesma haya viajado a Quito en el año 1952 y que en ese viaje, lejos del padre, haya decidido publicar su primer poemario, con la ayuda y el beneplácito de su hermana y su cuñado, quienes entonces vivían en la capital. El poemario verá la luz en 1953. En adelante y hasta el final de sus días, Ledesma Vázquez viajará constantemente tanto por las giras debidas a su trabajo como actor de radio teatro, así como por sus filiaciones políticas.

En el contexto en el que vive David Ledesma, la amenaza señalada por la Iglesia, por la ley del Padre, se topa con el hecho de que la condición homosexual contraría el supuesto “deber ser” del sujeto comprometido con el pensamiento de izquierda y, por lo tanto, con la revolución.¹⁰ En 1953, Ledesma formó un grupo con jóvenes escritores como él, a quienes, además de la poesía, les unía su adscripción al socialismo. El grupo se bautiza con el nombre Club 7, porque ese era el número de sus integrantes. Estos eran, además de Ledesma Vázquez, Sergio Román Armendáriz, Gastón Hidalgo Ortega, Ileana Espinel Cedeño, Carlos Benavides Vega (quien después se llamaría Álvaro San Félix y se convertiría en uno de los dramaturgos ecuatorianos más importantes de la segunda mitad del siglo XX), Miguel Donoso Pareja y Carlos Abadía Silva. De las reuniones y discusiones del grupo surge la idea de publicar un poemario en conjunto; sin embargo, a última hora, dos de los integrantes, Donoso Pareja y Abadía Silva, deciden abrirse del proyecto.

9. R. Pérez Pimentel, “David Ledesma Vázquez”, en *Diccionario biográfico Ecuador*, en <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo4/12.htm>>.

10. Aunque inicialmente el gobierno de los soviets rompió con el código penal del zarismo, y por lo mismo no penalizó la sodomía, en 1934, bajo el stalinismo, se estableció que la homosexualidad era producto de la decadencia del capitalismo y a partir de ese año se restablecen las acciones legales contra homosexuales. Cfr. L. Engestein, “Soviet policy toward male homosexuality: Its origins and historical roots”, en *Journal of Homosexuality*, vol. 29, Issue 2-3, 1995, pp. 155-178.

Durante años, no se dio ninguna explicación pública al respecto. Apenas en 1994, cuarenta años después de la publicación del poemario, Donoso Pareja explica en sus memorias el verdadero motivo por el cual a Club 7 solo lo integran cinco. Según Donoso Pareja, él y Abadía Silva¹¹ decidieron, a última hora, sacar sus poemas del libro porque se enteraron que dos de los integrantes del grupo [Ledesma y Benavides] eran homosexuales. En su libro, Donoso pide disculpas y muestra su arrepentimiento por su actitud de entonces, alentada “por la presión del medio y la propia estupidez, falta de personalidad y primitivismo cavernícola”.¹² Los dos desertores vieron en el sujeto “desviado” sexualmente al sujeto transgresor, a la “alteridad amenazadora” de un proyecto revolucionario de izquierda. El gesto de Donoso y Abadía se lee, al menos, en tres instancias: la primera, este determina quién es el abyecto, en este caso, los dos compañeros homosexuales del grupo; la segunda, alecciona a ese otro abyecto negándose a publicar sus poemas en el mismo libro; la tercera, evita que al que se reconoce heterosexual, y por ende cumplidor de la norma, se le confunda con el desviado. De esto se desprende, por extensión, que el libro devenga recipiente de la abyección; la poesía de Ledesma (y de Benavides) es entonces palabra abyecta. Si bien el poemario *Club 7*—que es el nombre que recibió el libro en conjunto a pesar de la desertión de los dos compañeros—no es el primero que publica Ledesma, es una obra de inicios, por lo que la cualidad de “abyecto” me parece significativa.¹³

AGRIETAR LA NORMATIVIDAD

Entre los poemas fechados, pero no publicados por Ledesma en vida, encontramos *Mujer, la de ébano ardiente*, que consta de 42 versos. Aquí la voz poética muestra su fascinación y deseo por el cuerpo de una mujer de ascendencia africana: “Sonar de mis tentaciones / al golpe de

11. A quien le da el nombre de Carlos Altamirano Sánchez en sus memorias.

12. Miguel Donoso Pareja, *A río revuelto. Memorias de un yo mentiroso*, Quito, Planeta, 2001, p. 104.

13. El gesto de Donoso Pareja y de Abadía Silva es quizás el ejemplo más elocuente que tengo a mano para ilustrar el mecanismo a través del cual se abyecta al otro; seguramente no fue la única discriminación sufrida por Ledesma y Benavides.

mis deseos...”.¹⁴ En los primeros 21 versos, la voz poética describe a la mujer, sus senos como dos cumbres, sus pezones como lanzas negras, su cuerpo como una curva mata. La musicalidad en el ambiente en el que se desenvuelve la mujer, sugerida al nombrar la maraca, la rumba, la guitarra y el congo –y que evocan una fiesta, una celebración– se sostiene, en términos formales en el poema, por el hecho de que está compuesto por versos octosílabos, aunque sin rima. En los últimos 21 versos, el yo poético se refiere al cuerpo de la mujer y al encuentro sexual entre ambos: “Rayo blanco era tu risa, / áspid rojo era tu lengua / y tus dedos eran garras / que agarraban mi deseo”.¹⁵ El encuentro se sugiere con mayor claridad en los siguientes versos:

Duros eran tus abrazos,
duros como mi partida
y eran mordidas tus besos
y tu cuerpo era serpiente
y tus muslos dos fogajes
en las noches de tormenta...¹⁶

Las dos instancias en donde el contacto corporal se evidencia son los abrazos y los besos. Sin embargo, los primeros son duros y los segundos son mordidas. Esa dureza del abrazo que describe el yo poético se extiende como calificativo de su inminente partida, aunque se trata de un encuentro sexualmente intenso y ardiente, está condenado a la distancia entre los dos sujetos en cuestión. Esta podría ser una distancia en términos románticos, uno de los dos se entrega más que el otro en la relación amorosa; o el acto sexual está determinado por una transacción económica; o también podría tratarse de la imposibilidad del amor por la distancia que en términos sociales marca el racismo en los diversos estratos de la sociedad ecuatoriana. Si identificamos al yo poético con el poeta, nos referiríamos a un hombre blanco mestizo de clase media que se sabría denigrado socialmente al mantener y admitir una relación con una mujer afrodescendiente. Esta última hipótesis se sostiene, más que las otras, hacia el final del poema: “Tus ojos fueron dos lluvias / sobre el llanto blanco y triste /

14. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 157.

15. *Ibíd.*

16. *Ibíd.*

de mi nocturna partida...”.¹⁷ La nocturna partida nos hace pensar en un encuentro prohibido y fugaz. No queda claro de quién es el llanto, si de ella o de quien se va; sin embargo, esa partida se lee como rompimiento. La distancia entre los dos sujetos se acentúa en la repetición de estos versos a lo largo del poema: “Mujer de noche africana / palmeras, maraca y rumba” y “Mujer la de ébano ardiente, / carbón incendiado en ansias”. Esa suerte de estribillo le da el tono de un himno; lo aleja del lirismo que pretenden otros versos del mismo poema y lo acerca a la exaltación de alguien por quien se siente fascinación. Se puede percibir esa tensión en el poema con claridad: por un lado, la voz poética trata de reconstruir el encuentro íntimo con la mujer; por el otro, debido a su sexualidad exacerbada, ella adquiere la dimensión de una figura tipo, casi de un mito. El mito de la mujer que come hombres: “eran mordidas tus besos [...] y tus dedos eran garras”. En el poema, se da un desfase debido a la cercanía y a la lejanía que indistintamente tiene el yo poético con respecto al objeto poético.

Mujer, la de ébano ardiente, está fechado el 16 de mayo de 1951 y, como mencioné antes, no fue publicado en vida del escritor. Ciertamente, el tono del poema no calza en ninguno de los poemarios de Ledesma; sin embargo, este tampoco fue publicado en una revista o periódico de la época, como efectivamente aconteció con otros textos de este autor. Es, por lo demás, un poema bastante sencillo, que no arriesga en la construcción de imágenes y, más bien, raya en el lugar común. Al comparar este poema temprano en términos cronológicos con otros posteriores, podemos notar que los *clichés* hacen que se perciba algo de impostura en la tensión o el desfase en torno al tratamiento del objeto poético al que me he referido arriba. Y no precisamente por el hecho de que su autor sea un poeta homosexual que celebra el cuerpo de una mujer.¹⁸ En el progreso

17. *Ibid.*, p. 158.

18. En este sentido, compartimos la postura de Gregory Woods quien, en su libro *Articulate flesh. Male homo-eroticism and modern poetry*, p. 4, se refiere a la posibilidad de que poetas heterosexuales escriban poesía homoerótica, en tanto esta exprese, en mayor o menor grado, una reacción hacia otro de su propio género, reacción que se ubique en el amplio campo de la literatura erótica. Asimismo, creemos que es posible la operación contraria, que un poeta homosexual escriba poesía heteroerótica. Las motivaciones pueden ser varias, desde la máscara para ocultar su homosexualidad hasta un interés sincero en el/la otro/a. Nos parece que esta práctica escrituraria, en general, deviene resistencia contra la regularización heterosexista u homosexualista (aunque sostengo que en el caso de “Mujer, la de ébano ardiente” no ocurre por motivos que revisaremos en seguida).

cronológico de la anécdota descrita en la segunda mitad del poema –la del encuentro sexual y la posterior partida de él– la figura femenina se va suspendiendo en la medida en la que se refiere a una sensualidad que atrae al varón, pero que no es suficiente ni para lograr la mitificación absoluta (esta se desvanece al mantener él relaciones con ella y al llorar ella ante la partida de él), ni para que perdure una relación amorosa, más humana que la que el yo poético podría entablar con una mujer-mito porque, ya lo decíamos, se trata de una relación aparentemente imposible en términos sociales. Sobre esa suspensión, en *Ese sexo que no es uno*, Irigaray ha señalado:

La sexualidad femenina siempre ha sido pensada a partir de parámetros masculinos. De esta suerte, la oposición actividad clitoridiana “viril” / pasividad vaginal “femenina” de la que habla Freud –y muchos otros...– como etapas, o alternativas, del devenir una mujer sexualmente “normal”, parece sobradamente motivada por la práctica de la sexualidad masculina [...] *De la mujer y de su placer no se dice nada en esa concepción de la relación sexual* [...] Todo ello parece bastante ajeno a su goce, salvo si ella no sale de la economía fálica dominante.¹⁹

Los versos “y tus dedos eran garras / que agarraban mi deseo...”, más que dar cuenta del goce sexual de ella, dan cuenta del goce del yo poético y apuntan justamente hacia lo señalado por Irigaray: “La vagina [aquí reemplazada por las manos de ella que masturban al hombre] debe su valor a que ofrece una vivienda al sexo masculino”.²⁰ Ella es una mujer ardiente en tanto receptáculo del pene y en tanto satisfaga el deseo del hombre.

La mujer ríe en el poema y eso delata, quizás, su gozo también. Esa risa, sin embargo, se contrapone al llanto final por la partida de él. En una medida, al llorar ella devela su impotencia ante el hecho de que su *performance*, cargado o no de amor, no ha sido lo suficientemente eficaz como para retener al hombre a su lado. Aunque el lugar de enunciación que asume el poeta en *Mujer, la de ébano ardiente* es polémico, me parece que revela a un Ledesma vacilante antes que a un Ledesma machista. De hecho, he querido partir por analizar este texto ya que esta postura no volverá a repetirse en poemas posteriores y más bien nos permite observar cómo la revisa drásticamente en buena parte del *corpus* que de aquí en adelante tra-

19. Luce Irigaray, *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Akal, 2009, p. 17. El subrayado es mío.

20. *Ibid.*

bajaremos. Encontraremos otras tensiones, mucho más productivas, que generan frutos tanto en términos de construcción de imágenes como de reflexión en torno al estar en el mundo desde una postura que agrieta la normatividad de género.

Judith Butler, en *Cuerpos que importan*, se refiere a la genealogía de la palabra *queer*.²¹ “El término ‘*queer*’ operó como una práctica lingüística cuyo propósito fue avergonzar al sujeto que nombra o, antes bien, producir un sujeto *a través de* esa interpelación humillante. La palabra ‘*queer*’ adquiere su fuerza precisamente de la invocación repetida que terminó vinculándola con la acusación, la patologización y el insulto”.²² Butler se refiere a la necesidad de reapropiarse del término, de reivindicarlo en oposición al empleo homofóbico que se ha hecho de él en los diferentes ámbitos de la vida social; su reterritorialización significa así un acto de resistencia. Podría parecer anacrónico referirse a una conciencia *queer* en el poeta ecuatoriano; sin embargo, en la tensión de su poesía, percibimos un gesto de continua resistencia hacia la consigna de moldear (no importa cuál sea el molde) el enunciado poético. Su gesto, creemos, puede leerse hoy, en función de un aparato teórico *queer* ya que este, tal como lo trabaja Butler, no se atiene únicamente a la visibilidad homosexual,²³ sino como un sitio discursivo desde donde se busca poner en entredicho la normatividad y la regularización de género.

La crítica ha coincidido en referirse a la poesía de Ledesma como la del sujeto escindido.²⁴ Esa identidad siempre en entredicho, esa fragmen-

21. En el *Concise Oxford Spanish Dictionary*, encontramos estas tres acepciones de la palabra en su traducción al español:

1. (odd) raro, extraño
 2. (male homosexual) (colloquial & sometimes pejorative) maricón (familiar & pejorative) gay
 3. (unwell) (British English colloquial) mal, indispuesto.
22. J. Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 318.
23. Señala Butler sobre lo *queer*: “Esta posibilidad de transformarse en *un sitio discursivo cuyos usos no pueden delimitarse de antemano* debería defenderse, no solo con el propósito de continuar democratizando la política *queer*, sino además para exponer, afirmar y reelaborar la historicidad específica del término”. *Ibid.*, 323. El subrayado es mío.
24. “[...] el sujeto poético, escindido y quebrantado, parece no solo desdoblarse, sino, efectivamente, romperse en varias personas dentro del juego literario”, Juan José Rodríguez, *David Ledesma Vázquez*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007, p. 9; “Nuevamente, hay un desencuentro interior entre el ser y su sombra. El hombre desconocido es posiblemente el “fulano” del poema anterior que regresa a su infan-

tación del sujeto poético ledesmiano, evoca el acto de *forclusión* que exige toda normatividad:

Siguiendo a Lacan, Žižek sostiene que el “sujeto” se produce en el lenguaje a través de un acto de forclusión (*Verwerfung*). Lo que se niega o rechaza en la formación del sujeto continúa determinando a ese sujeto. Lo que se deja fuera de este sujeto, lo excluido por el acto de forclusión que funda al sujeto, persiste como una especie de negatividad definitoria. Como resultado de ello, precisamente porque se ha fundado –y en realidad se refunda continuamente– mediante una serie de forclusiones y represiones definitorias que constituyen un sujeto discontinuo e incompleto.²⁵

La negatividad definitoria a la que se refiere Butler parece ser una constante en la conciencia del yo poético ledesmiano.

Los días sucios es el poemario de Ledesma que integra *Triángulo* (libro en colaboración con Ileana Espinel y Sergio Román Armendáriz). Las líneas de todos los textos que lo conforman están como esparcidas en la hoja. Esa particular disposición tipográfica, además de producir un ritmo particular en los poemas, parecería mostrar que las palabras estuvieran escapando de un centro. La enorme sangría de algunas líneas parecería dibujar la brusquedad de la huida de ciertas palabras ante la inminencia del trágico destino de nombrar y al nombrar, determinar excluyendo:

Cabeza triste.

Degollada.

Sola.

Cabeza en busca de mi cuello.

Ausente.

En busca del instante desolado
En que repito y cuento los difuntos
Las largas viejas secas.

Los extraños

Que cruzan enlutados por la calle.²⁶

cia”, Ángel Emilio Hidalgo, “David Ledesma Vázquez: el cantor de su propia tragedia”, en David Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007 p. 228.

25. J. Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, pp. 270-271.

26. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 101.

Las palabras se esparcen haciendo que el lector dude: ¿a qué sustantivo está calificando el adjetivo “Ausente”? Podría ser al cuello o a la cabeza. Podría ser también al “todo” que cabeza y cuello conforman juntos. Ese “todo” no está; es imposibilidad en tanto toda identidad es siempre exclusión, forclusión de algo. El problema de la identidad en Ledesma es fundamental y va de la mano del asunto del nombre.

En el poema *El espejo* (de *Gris*) Ledesma se llama a sí mismo “David”:²⁷

Yo estoy allí.
Yo soy David.
¡Estoy gritando!
Soy yo que vuelvo.²⁸

En este texto, la problematización de fondo tiene que ver con la cuestión de la interlocución. La imagen especular es una suerte de destino infausto, ante la imposibilidad del diálogo con otro, ante la negativa del otro a mirar al sujeto que desesperado grita. El espejo le devuelve al yo poético una imagen de sí mismo que nadie más ve. Cuando este dice “Estuve aquí”,²⁹ está refiriéndose al retorno a un lugar del pasado donde reconoce que ha vivido un dolor, en donde lo “ahogaron contra el muro”.³⁰ Más adelante, la voz poética menciona “Yo estoy allí”, remitiendo a la constancia con la que permanece en un nuevo lugar, aquel lugar donde compra “la cadera atormentada”.³¹ Se produce un movimiento entre el “aquí” y el “allí”, que evoca tanto un desplazamiento espacial –como ya hemos observado–, y uno temporal –que se evidencia en el paso del uso inicial del tiempo verbal pasado (“Me ahogaron”, “Alguien dijo”, “yo que estaba”) hacia el uso final del presente (“No me conocen”, “Yo estoy”, “Yo soy”). Tanto en el “aquí” como en el “allí”, el sujeto es abatido por su soledad y el estado de las cosas permanece inmutable. Podríamos decir que

27. En *Autorretrato con una pena* (de *Gris*), Ledesma utiliza el mismo recurso:
Este pobre David que nada pide/ sino un poco de paz para vivir,/ una piedra pequeña en
que apoyar/ la cabeza cansada de palabras,/ y un centavo de sueño que permita/ creer
que todavía hay gente buena.
Este pobre David que nada pide... *Ibíd.*, p. 78.

28. *Ibíd.*, p. 66.

29. *Ibíd.*

30. *Ibíd.*

31. *Ibíd.*

a pesar del movimiento del yo poético entre uno y otro espacio-tiempo, no existe diferencia entre ambos; decir “aquí” resulta igual a decir “allí”, el uno es imagen especular del otro. El yo se mueve entre el lugar en donde nadie lo reconoce, donde nadie dialoga con él, donde prevalece el silencio, y otro sitio en donde compra, desde el anonimato también, el sexo. En este poema, el pronombre personal “yo”, el reflexivo “me” y el posesivo “mis” se repiten constantemente. En la soledad de este sujeto, la autorreferencialidad es inevitable y decíamos que nos remite al problema de la identidad. El yo poético trata de determinar su lugar de enunciación, pero a lo único que atina es a dar cuenta de estas dos imágenes suyas, intercambiables. En síntesis, podríamos referirnos al “espejo” en Ledesma como una suerte de cronotopo³² que remite a un determinado movimiento espacial y temporal del sujeto poético a través del cual adquiere conciencia de su soledad radical.

También es posible leer al poema mismo como un espejo: “Soy yo que vuelvo”,³³ dice David. El retorno a la poesía es inevitable. Allí vuelve él una y otra vez para gritar. Sus gritos suponen una llamada de atención a un interlocutor que, se deduce, no está viendo ni está escuchando al ser humano –“Están sordos. No me asisten”–,³⁴ pero que es probable que sí esté atento a la palabra poética, en tanto lector. La autorreferencialidad inevitable del poema acompañada por el acto de gritar parecerían dibujar a un “yo” que quiere superar su condición de soledad, que se ve condenado a ella porque la única forma de superarla es en el otro.

El sujeto al que nombra la palabra “David” es un sujeto problemático: “Desde hace años que muero y resucito”,³⁵ dice el yo poético. Al resucitar y nombrarse a sí mismo, se está constituyendo una y otra vez. Ese nombrar permanente coincide con el acto mismo de constitución del sujeto, “[l]uego –desde la perspectiva de Laclau– sus rasgos descriptivos serán fundamentalmente inestables y estarán abiertos a todo tipo de rearticulaciones hegemónicas”.³⁶ El sujeto ledesmiano se constituye, así, en

32. Entiendo aquí por cronotopo lo que señala Bajtin en *Teoría y estética de la novela*, p. 237: “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”.

33. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 66.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*

36. J. Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, p. 296.

posibilidad abierta no regularizada, en sujeto *queer*. Hemos observado que esto no ocurre con tranquilidad, sino, al contrario, con mucho dolor para el yo poético.

A continuación, las líneas en las que el yo se refiere al sexo:

Ceñido al sexo.

A su materia oscura.

Comprando la cadera atormentada.

El labio.

El alarido.

El mordisco.

Gimiendo por la sal de la entrepierna.³⁷

Vásconez Romero, el encargado de la edición de 2007 de la poesía completa de Ledesma, se refiere a estos versos en los siguientes términos: “Su poesía no deja de ser viril por este amor turbio, es más, adquiere una fuerza inusitada cuando, transido de un deseco con sabor a culpa, va detrás de esa pasión innombrable”.³⁸ Gemir es una acción que refleja sin tapujos la postura del yo poético; así, creemos que no es un tono culposo el que predomina en estas líneas. Este sujeto gimiente de placer, que asume que tiene que pagar por mantener relaciones sexuales, que además no puede desprenderse del sexo porque va ceñido a él, va dibujando para el lector el devenir del acto sexual: el encuentro de los labios, el alarido de placer, el mordisquear el cuerpo. Aunque lacónica, la descripción es precisa. Es quizás el hecho de que el yo poético se refiera a una cadera atormentada lo que lleva a Vásconez a pensar en la culpa. El yo poético está dando cuenta de una realidad, la de la prostitución, y en todo caso parecería más pertinente leer en sus palabras, antes que culpa, un reclamo ante el hecho de que para vivir a plenitud su sexualidad, él tenga que recurrir a alguien que venda su cuerpo; a fin de cuentas, parecería ser que el reclamo de fondo se da por estar condenado a no poder amar. Coincidimos con Vásconez en su lectura de la fuerza que va adquiriendo el yo poético, línea tras línea del poema. La fuerza de su voz se aprecia en el uso del presente progresivo, de

37. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 66.

38. César Vásconez Romero, “Perfil contra las llamas”, en David Ledesma Vázquez, *Obra poética Completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007, p. 12.

los imperativos y de los signos de exclamación: “¡Estoy gritando!”, “¡Oh, amarradme, amarradme –¡oh sí!–, amarradme!”, “estoy rodando”.

En *Deshacer el género*, Butler hace una distinción fundamental entre el límite de lo que se percibe como humano y lo que no:

Darse cuenta de que se es fundamentalmente ininteligible (que incluso las leyes de la cultura y del lenguaje te estimen como una imposibilidad) es darse cuenta de que todavía no se ha logrado el acceso a lo humano, sorprenderse a uno mismo hablando solo y siempre *como si fuera humano*, pero con la sensación de que no se es humano; darse cuenta de que el lenguaje de uno está vacío, que no te llega ningún reconocimiento porque las normas por las cuales se concede el reconocimiento no están a tu favor.³⁹

La palabra y el grito del yo poético son los del ser humano que se da cuenta de que no lo es a los ojos de los otros, del que se da cuenta, como se ha mencionado ya, de su profunda e insalvable soledad. El interlocutor sordo es el que lo vuelve ininteligible. La alusión al encuentro sexual en este poema no es gratuita. Ya nos hemos referido a cómo Ledesma es considerado sujeto abyecto por ser homosexual. Mientras para el yo poético ledesmiano “la sonrisa apacible de un muchacho”⁴⁰ es cosa grata, amable; para quien, en palabras de Butler,⁴¹ es el “heterosexual melancólico”, esa imagen no significa más que aquello que ha debido forcluir para poder “ser”. En el poema, el yo no se regocija en su dolor. Las últimas líneas de “El espejo” rezan:

Aullando, sí.

Mordiendo.

Combatiendo.⁴²

La voz combativa no calla, sino que enfrenta. Así como el poema avanza –no solo hacia abajo en la hoja, sino que los márgenes se desplazan, con cada verso, un tanto más hacia la derecha–, da la sensación de que ese

39. Judith Butler, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 53.

40. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, pp. 75, 82.

41. Ver “Melancholy Gender / Refused Identification”, en Judith Butler, *The Psychic Life of Power. Theories in subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997, pp. 132-150.

42. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 67.

yo poético avanzara en una lucha por ocupar el espacio de amor que se le niega. Combate vehemente el suyo, de juventud, radical.

CUADERNO DE ORFEO: DESMONTANDO EL MITO

El poemario que Ledesma más amaba, según lo refirió su mejor amiga, la poeta Espinel, a Alejandro Carrión, fue uno que vio la luz al año de la muerte del poeta, *Cuaderno de Orfeo*. Este es un libro inconcluso, señala Carrión. Tanto Orfeo como Narciso, a quien Ledesma dedica un poema de *Gris*, son figuras que en el ámbito de la poesía homoerótica devienen símbolos del amor entre hombres.⁴³ Así lo señala Woods: “The poet Orpheus, whose singing animated the trees and anaesthetised the damned is a natural subject for poetry. His tragic double loss of Eurydice is well suited to the demands of the hetero-erotic arts; but his later advocacy and practice of the love of boys, and his consequent death at the hands of the vengeful Maenads, lend themselves, also, to the purposes of homo-eroticism”,⁴⁴ y cita a Marcuse en *Eros y civilización*:

“The classical tradition associates Orpheus with the introduction of homosexuality. Like Narcissus, he rejects the normal Eros, not for an ascetic ideal, but for a fuller Eros. Like Narcissus, he protests against the repressive order of procreative sexuality”.⁴⁵ La elección del mito de Orfeo como símbolo del que será su último poemario parece sugerir múltiples sentidos. Siguiendo la línea de lectura que hemos propuesto, esta elección se inserta en la tradición del rompimiento con una heteronormatividad por la cual, en función de lograr la procreación, se reproduce el orden

43. El hecho de que su Narciso preceda a su Orfeo, puede leerse desde la reflexión que hace Woods en torno a las tres edades del hombre: “Three types of male physique, three distinct ideals, occur in Western art: the adolescent pliancy of Narcissus; Apollo’s firm but graceful maturity and the potency of Heracles, tacitly poised on the verge of deterioration. They could almost be seen as the same body at different stages of its development” Gregory Woods, *Articulate Flesh. Male homo-eroticism and modern poetry*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1987, p. 9. Para Woods, Orfeo reemplaza a Apolo como objeto poético o artístico debido a que el principio apolíneo de autoconocimiento y moderación se opone a los valores creativos y apasionados de Dionisios.

44. *Ibíd.*, p. 30.

45. *Ibíd.*

binario: masculino-femenino. Se trata, en consecuencia y volviendo a Marcuse, de la propuesta de un erotismo “más completo”.

Cuaderno de Orfeo está constituido de 13 poemas cortos. Son poemas dramáticos, y en su diálogo, señala Carrión, “juegan los imposibles más desolados, en un ambiente desesperado”.⁴⁶ El mito de Orfeo y Eurídice evoca la imposibilidad del amor por la vehemencia del amor mismo. Orfeo no resiste la tentación de ver si Eurídice sigue detrás suyo y voltea para verla antes de que el sol hubiera bañado todo su cuerpo, contraviniendo la disposición de Hades y Perséfone. Así, Eurídice retorna al inframundo, esta vez para siempre. El posterior deambular de Orfeo, su renuencia a tocar cuerpos femeninos y la iniciación de jóvenes tracios en el arte amatorio⁴⁷ lo llevan a la muerte. El poemario de Ledesma no recrea el mito completo. El último poema es el del lamento por la inminencia de la soledad del poeta Orfeo, ante la desaparición definitiva de Eurídice. Aquí, si acaso, podría radicar el hecho de que este sea considerado un poemario incompleto. Sostenere que lo es porque no fue corregido por su autor, tal como sugiere Carrión, resulta forzado. La incompletud, en todo caso, es el eje central del poemario. Los varios lamentos que componen el libro reflejan justamente esa condición. El poema “El tormento de Eurídice” termina con los siguientes versos: “No existe nada grato, nada amable; / ni una palabra húmeda de amor, / ni un dulce llanto que verter, ni acaso / el fuego alucinado en que me quemó!”.⁴⁸ El tormento de la ninfa en el inframundo radica en la conciencia de que es imposible la presencia de la palabra de amor, esto es, la presencia del amado. Pero esta dolorosa constatación adquiere otra dimensión cuando la propia Eurídice sugiere

46. Alejandro Carrión, “David Ledesma Vázquez, el testigo de su propia agonía”, en David Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007, p. 252.

47. “Al año, concluido por los marinos Peces, el tercer/ Titán le había dado fin, y rehuía Orfeo de toda/Venus femenina, ya sea porque mal le había parado a él,/o fuera porque su palabra había dado; de muchas, aun así, el ardor / se había apoderado de unirse al vate: muchas se dolían de su rechazo./ Él también, para los pueblos de los tracios, fue el autor de transferir/el amor hacia los tiernos varones, y más acá de la juventud/ de su edad, la breve primavera cortar y sus primeras flores”. Ovidio, *Metamorfosis*, en <<http://www.sepeap.org/archivos/libros/literatura/Siglo%20I%20ac%20-%20Publius%20Ovidius%20Naso%20-%20Metamorfosis.pdf>>.

48. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 121.

que es posible que el fuego que la consume, el del inframundo,⁴⁹ también sea una alucinación. Ese fuego, en el proyecto poético de Ledesma, puede tener otras connotaciones: podría funcionar como metáfora de la poesía, tal como sugiere Vásconez Romero;⁵⁰ o podría ser también una metáfora del propio deseo puesto en tela de duda. Si el deseo se repliega sobre otro, así como el amor, aquí la soledad obliga a Eurídice a replegarse sobre sí misma y esa autocontemplación no la satisface. Después de conocer el verdadero amor en otro, el narcisismo deviene postura a la que no se retorna. En ese mismo poema, la voz poética menciona. “No hay sobre la tierra un ser que me ame, / que crea en mí, que espere de mí algo / sino su propia forma de alegría”.⁵¹ Este reclamo es contundente: la soledad del yo poético se da en un mundo en donde los otros no están dispuestos a mirarla a ella, sino a hacer de ella el instrumento para alcanzar la alegría. Ese es el inframundo, el lugar de la reificación del otro. En términos sartreanos, el tormento de Eurídice le genera, a ella misma, náusea.

En *La canción de Orfeo*, por el contrario, nos encontramos con un sujeto que asume la responsabilidad del goce del otro: “Dime cómo es tu piel, qué resorte, / qué mecanismo ideal hace encender / esa luz tan purísima que, a veces, / te alumbra desde el fondo las pupilas”.⁵² En ese reconocimiento, radica uno de los ejes del universo amatorio ledesmiano. El yo poético reconoce el cuerpo del otro y quiere saber cuál es la caricia que va a despertar su deseo. Reconocernos sujetos vulnerables ante el otro permite que el mundo sea vivible, tolerable, señala Butler.⁵³ El otro eje del universo amatorio ledesmiano es la pérdida. Orfeo pierde a Eurídice y el duelo por su segunda muerte lo vive en su propio cuerpo, tal como lo menciona en su *Segundo lamento*: “Tu cuerpo ya no está. / Y es en mi cuerpo / como un vacío de inasible tacto”.⁵⁴ La tensión es evidente: somos en el otro, pero también estamos condenados a vivir el duelo de la pérdida para alcanzar el pleno reconocimiento de esa condición. La poesía de Ledesma se inserta en ese intersticio. Es índice de la pérdida. Orfeo es

49. Aunque tal como Ovidio describe al inframundo, Eurídice sale de las sombras y no está sometida al tormento del fuego. La imagen del fuego responde a la iconografía católica.

50. C. Vásconez Romero, “Perfil contra las llamas”, en David Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 15.

51. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 121.

52. *Ibid.*, p. 125.

53. J. Butler, *Deshacer el género*, p. 36.

54. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 127.

sujeto incompleto; Eurídice, lo propio. Los dos están atravesados por la ausencia del amante.

En *Cuaderno de Orfeo*, la soledad se impone. El poemario cierra con *Última balada de Orfeo*: “Puede el hombre saltar sobre sí mismo / pero, infaliblemente, se vuelve al mismo sitio. / La verdad es que siempre uno está solo!”.⁵⁵ Estos versos recuerdan la problemática planteada a propósito de *El espejo* en párrafos anteriores. Aunque hemos observado que se trata de una soledad enriquecida –inflamada porque la existencia del otro, aunque temporal, afecta radicalmente al sujeto poético–, como bien sostiene Rodríguez, esa forma especular de estar en el otro “podría ser una reflexión del yo, hasta devolverse hacia sí mismo”.⁵⁶ La imposibilidad de estar en el mundo con el otro y la inminencia del retorno al “sí mismo” responden a fuerzas que sobrepasan a los sujetos en cuestión. La norma que imponen Perséfone y Hades para que Eurídice pueda volver a la vida es profundamente arbitraria; Orfeo no la reconoce, no puede lidiar con ella: es una norma que, *a priori*, lo está condenando a la soledad. En el verso “La verdad es que siempre uno está solo”, habría que definir a ese “uno”; desmontar al mito, dar con el aparato regulizador para comprender cómo el sujeto deviene escindido, para entender la verdadera naturaleza de su soledad.

VOLVER A SODOMA

Cuando, en los primeros párrafos de este trabajo, nos referíamos al Guayaquil de la década de 1950, observábamos que la ciudad asfixia no solo en términos espaciales, sino sociales –en función de preservar un *statu quo*– por lo que la abyección recae sobre ciertos grupos humanos. Es constitutivo de lo abyecto, señala Kristeva, el no respetar los límites, los lugares, las reglas.⁵⁷ En una operación semejante a la de la forclusión que define la identidad de un sujeto, la planificación del espacio urbano se realiza en función del rechazo a ciertos comportamientos y seres con los que

55. *Ibid.*, p. 130.

56. J. J. Rodríguez, *David Ledesma Vázquez*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007, p. 14.

57. J. Kristeva, *Poderes de la perversión*, p. 11.

la ciudad no quiere identificarse y margina.⁵⁸ Ledesma dibuja en algunos de sus poemas esa ciudad asfixiante. Ahí, el constante proceso modernizador lo vuelve todo ajeno; sus habitantes alienados no pueden tocar nada, porque la ciudad que ellos han construido con su trabajo no es para ellos.

En “Film”, contenido en *Club 7*, el yo poético, aburrido, no sabe si ir al cinema o a bostezar escuchando misa. Al ser que la figura de Dios se ha desgastado, “Cristo a estas horas vale menos / que la peor escena / de Libertad Lamarque”,⁵⁹ ver una película es una posibilidad mucho más grata. El cine es el lugar ideal para la fuga. Pero el film no solo hace que el sujeto lírico huya del discurso religioso o de la figura de Dios, sino que, al recrear la miseria del mundo, lo obliga a enfrentarla. La ilusión del cine, su ficcionalidad, sin embargo, liberan al sujeto del llamado ético a actuar o a cuestionar ya que no se trata de una *real* miseria. Abren la posibilidad de escapar de la sala si no le gusta aquello que ve: la injusticia cometida contra otro, el dolor del otro, tal como sostiene Sontag: “En la vida moderna –una vida en la cual lo superfluo reclama nuestra atención– parece normal apartarse de las imágenes que simplemente nos provocan malestar”.⁶⁰ Así, la sala de cine, en este poema, deviene alegoría de la vida moderna en donde la desgracia es ficcionalizada y no se exige ningún tipo de intervención de parte del espectador. La voz poética se lo reprocha al sujeto, al lector:

Por lo demás, no temas.

Es un film.

Si no te gusta, puedes irte.

Igual

se quejará la calle de tu olvido.⁶¹

58. Hoy, a más de cincuenta años de la muerte de Ledesma, la normativa de uno de los espacios de recreación más visitados en Guayaquil, el *Malecón 2000*, prohíbe que en el parque se realicen actos que atenten contra la moral. La ciudadanía se ha quejado una y otra vez porque el criterio sobre lo moral al que se atienen los guardianes del parque, por disposición superior, es ridículamente arbitrario. Está prohibido, por ejemplo, que los visitantes del parque estén abrazados.

59. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 64.

60. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, en <http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Sontag_Ante_el_dolor_de_los_demas.pdf>.

61. *Ibíd.*, p. 65.

“La ciudad”, de *Los días sucios*, también ofrece el panorama de la urbe moderna, de radicales diferencias sociales, consumida por el consumismo, valga la redundancia:

Y las gentes hundidas hacia adentro.

Caminando.

Comprando.

Revendiendo.⁶²

En esa ciudad, el grito es pequeño, “Imposible de oírse por el ruido”.⁶³ Mientras la urbe moderna prolifera, Sodoma, ciudad mítica, desaparece. Precisamente en “Los ángeles que huyeron de Sodoma”, recogido en la antología venezolana del 62, el amor entre hombres ocurre en una suerte de *locus amoenus* que se contrapone a la imagen de ciudad evocada por el autor en el resto de su obra poética. Sabemos por los relatos bíblicos que Sodoma es arrasada por la depravación de sus habitantes. Desde una lógica ledesmiana, esta ciudad se destruye porque ahí donde es posible otra forma del amor, la ley del Padre impone la devastación. En su poema, Ledesma ha escogido no representar la destrucción de la ciudad, sino solo dibujar una versión diferente a la de la ciudad perversa que presenta la Biblia. En contraposición a la lógica capitalista que gobierna “La ciudad”, en Sodoma

el agua caía del manantial
no para perfumar jardines gráciles
ni para levantar robustos cedros,
sino más bien
por el puro placer de caer.⁶⁴

La ausencia del impulso teleológico capitalista nos remite a pensar una sociedad en donde las normas legitimadoras en general (y en particular las de género) no se imponen en la conformación de los sujetos que habitan ese espacio. La imagen de esta ciudad anhelada es una imagen utópica, sin duda, de la que sin embargo es posible rescatar la imagen del amor como el motor vital: el trabajo de los hombres se hace con “manos puras”,

62. *Ibid.*, p. 107.

63. *Ibid.*

64. *Ibid.*, p. 137.

“y amaban al amigo que –a la tarde– / después de sudar juntos en las eras / brindaban el vino de su amor al hombre / con una luz purísima en los ojos”.⁶⁵ Más que destacar la descripción idealizada del *locus*, me interesa destacar en este poema la línea que he venido rastreando en la obra de Ledesma, aquí presentada no ya desde la negatividad o la imposibilidad, sino desde la viabilidad: ahí donde el otro no es abyecto, es posible el amor.

En las dos primeras partes o estrofas, la voz poética describe a los habitantes de Sodoma. Si bien en el título los identifica como ángeles, luego se refiere a su suelo como “arado por hombres que tenían las manos puras”.⁶⁶ Esta proliferación de posibilidades –hombres que son ángeles, o ángeles que son hombres, o ángeles mezclados con hombres– problematiza la cuestión de la identidad. Aquí no se trata de poner en tela de juicio la humanidad del sodomita, sino de observar su manera de estar en el mundo y de crear vínculos afectivos. La primera parte cierra con una anáfora: “donde el amor se daba con un gesto sencillo / como quien da un abrazo, / como quien toma un fruto”.⁶⁷ Si algún lector percibe una otredad que lo molesta en la imagen del sodomita, la frase “como quien” que aquí se repite invita más bien a crear vinculaciones con ese otro desde lo humano compartido. En la tercera parte, la voz poética describe la ciudad propiamente. Es una ciudad construida para el disfrute de los hombres, no ya para su división. Así, las altísimas torres allí se alzan no para que sirvan de viviendas o templos, sino más bien “por la oscuridad de ver los cielos”.⁶⁸ Las dos partes finales describen las interacciones entre los sodomitas –ángeles y hombres–. El tono de las últimas líneas es de luminosidad. La voz poética nos refiere radiantes cabezas, una luz cautiva de la tarde para siempre y amigos que se aman.

En esta misma línea, la de la viabilidad del amor, se inscribe “El encuentro”, poema breve de apenas cinco versos que abre *Cuaderno de Orfeo*. Después del título, aparece una acotación entre paréntesis que dice: “(*Voces a diúo*)”.⁶⁹ Aunque, por los poemas que siguen, sabemos que son las voces de Orfeo y Eurídice, el autor ha decidido dejar en suspenso, por lo menos en este primer poema, la identificación de los personajes. El poema reza:

65. *Ibíd.*

66. *Ibíd.*

67. *Ibíd.*

68. *Ibíd.*

69. *Ibíd.*, p. 117.

Apenas nuestras vidas se han tocado
como dos manos en saludos, como
dos labios en sonrisa. Y esto ha sido
un milagro de aquellos que conmueven
los más hondos abismos de la Tierra!⁷⁰

Se da un desplazamiento con respecto a la naturaleza de las imágenes en este poema. De las primeras dos que evocan partes del cuerpo humano –las manos saludando, los labios sonriendo– se pasa a una imagen planetaria, de paisajes inmensos, inabarcables –los abismos del mundo–. Las voces poéticas, se podría decir, sienten en el microcosmos de sus cuerpos el estremecimiento del macrocosmos que es la Tierra. La estructura que subyace en este poema responde a una lógica de los afectos. Las personas afectan el mundo; el mundo afecta a las personas; las personas se afectan entre sí. Deleuze señala que los afectos “aren’t feelings, they’re becomings that spill over beyond whoever lives through them (thereby becoming someone else)”.⁷¹ La sola existencia del otro, en este poema, afecta al ser humano y ese afecto que es devenir se inserta en el orden de la alianza.⁷² El afecto, la alianza, se da entonces en dos niveles en este poema: entre los dos sujetos que se encuentran y entre esos sujetos y la Tierra. El sentido particular del poema revela que cada sujeto deviene el otro y deviene Tierra. Podríamos decir que solo a través de esos devenires se asume la existencia del otro, en toda la expresión de la palabra existencia; con todo lo que implica hacer, de esa otredad, carne de su carne. Por otro lado, le devuelve a la Tierra el valor de ente integrador; le devuelve a sus abismos la cualidad, a veces olvidada por los seres humanos, de generar conmociones.

Llama la atención en “El encuentro” la utilización del recurso del encabalgamiento. Según Cohen, este es “una pausa grande en medio de un verso”,⁷³ una interrupción. Ese ritmo interrumpido por el encabalgamiento invita a pensar en otras interrupciones, no ya en el nivel fónico, sino en el nivel semántico del poema. Aunque por sí mismo “El encuentro” ofrece, entre otros, el sentido que aquí he procurado leer, es preciso acercarnos a él en la perspectiva del poemario. *Canción de Orfeo* empieza

70. *Ibíd.*

71. Gilles Deleuze, *Negotiations, 1972-1990*, New York, Columbia University Press, 1995, p. 137.

72. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 2002, 5a. ed., p. 245.

73. Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1984, p. 62.

con esta reivindicación del afecto producido en términos de un encuentro que es físico. Nos hemos referido anteriormente, sin embargo, a otros poemas del libro que dan cuenta de la separación inminente de los dos sujetos poéticos, Orfeo y Eurídice. Se podría decir entonces que Orfeo deviene Eurídice de forma definitiva, al punto que, en adelante, él no tendrá más relaciones sexuales con mujeres, sino solamente con jovencitos tracios. Pero recordemos que llamábamos la atención sobre el hecho de que el poemario no reproduce esa última parte del mito de Orfeo y llega apenas hasta la segunda y definitiva separación de los dos amantes. Esa omisión podría leerse a la luz de este primer poema. El futuro de Orfeo después de la separación no hace parte del poemario quizás porque la intención del poeta es enfocarse simplemente en la dinámica del afecto en función de su contingencia material, física. Después de la separación, todo lo que ocurra a Orfeo será índice de la interrupción del afecto; dibujarlo en el poema podría desviar la atención del lector de la real instancia problematizada. Si bien, como mencionaba anteriormente, no es gratuito que Ledesma haya escogido a Orfeo como figura central en tanto hay una crítica subyacente al aparato regularizador heterosexista, me parece también que el poemario trasciende esta coyuntura y se abre hacia la potencialidad constructiva del encuentro entre seres humanos.

“PUEDO DECIR QUE ESTOY EN TI, QUE VIVO”

Al mes de la muerte del poeta, se publica en la revista *La semana* un breve texto en prosa titulado *La semana perdida*. Ahí, se narra un pasaje típicamente ciudadano: un personaje empobrecido, en su pieza ruinosa, empieza a escribir una carta en la que imagina una vida perfecta. En el proceso de escritura, él se detiene, una y otra vez, en reflexiones en torno a las imágenes perfectas, pero inventadas, que de su vida cuenta a un receptor que jamás recibirá la epístola. De a poco, empieza a renegar de esas imágenes. Va mostrando las costuras de la “perfección”. Al final, el sujeto rompe la carta y dice “¡Algún día!” y sale a la calle, pasando por un “patio hediondo a mariscos”.⁷⁴ Entre otras cosas, el narrador se refiere a una esposa imaginaria perfecta:

74. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 215.

¿Qué es buena una esposa [sic]? Una mujer bonita a la que tomamos más o menos virgen; le decimos el tradicional “te amo”. La primera noche de bodas la poseemos, dándole normas de pudor entre nuestras piernas [...] Ella deberá ser el consuelo y la ayuda para el esposo, al que pertenece por exclusión sexual y espiritual. En resumen: Una buena esposa es un juguetito más o un perrito obediente y bien educado.⁷⁵

El tono de este texto es el sardónico al que la crítica se ha referido para calificar al último Ledesma.⁷⁶ La imagen de la mujer que nos presenta en este texto es muy diferente a la que trabajó en el poema de juventud *Mujer, la de ébano ardiente*, a la que nos hemos referido al comienzo de este trabajo. Aquí, Ledesma no escatima tinta para criticar al aparato social y esa suerte de juego de roles que implica la vida matrimonial en el caso de ciertas parejas. Compara a la hipotética mujer con “un perrito obediente y bien educado” ya que esta parece estar entrenada para repetir ciertos comportamientos y no cuestionarlos. La carta es instancia ficcional; sin embargo, en el juego de dar cuenta de las miserias que toda vida en apariencia perfecta esconde, el narrador va desmontando cómo cada acto de la mujer es la repetición performativa, la repetición de la norma, por la cual ella se constituye en “mujer”. Escribe Butler, a propósito de la identidad de género, que no se trata de una identidad estable, sino “más bien, es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*, [...] una identidad construida, un resultado performativo llevado a cabo que la audiencia social mundana, incluyendo los propios actores, ha venido a creer y a actuar como creencia”.⁷⁷ No es gratuito que sea un personaje en absoluta pobreza el

75. *Ibíd.*, p. 211.

76. “Casi toda la obra literaria de este gran poeta joven resume una desgarradura e inquietante tortura que a veces busca escaparse por la puerta sardónica, ese amargo humorismo que en ocasiones se convierte en una antesala de la locura y la muerte en una peligrosa pirlueta al borde de la prosa y de la poesía”, Adalberto Ortiz, “Liminar para *Cuaderno de Orfeo*”, en David Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007, p. 115.

77. Judith Butler, “Actos performativos y construcción del género” en *Debate Feminista*, No. 18, 1998, p. 297. Para Butler, la verdadera eficacia de la normalización ocurre por la repetición constante de la ley, como si fuese una cita; en esa repetición radica su carácter performativo: “Si una expresión performativa surte efecto provisoriamente (y yo sugeriría que su éxito solo puede ser provisorio), ello no se debe a que haya una intención que logra gobernar la acción del habla, sino únicamente a que esa acción repite como en un eco otras acciones anteriores y *acumula la fuerza de la autoridad mediante la repetición*

que hace estas reflexiones. No es una pobreza exotizada, ni nada parecido. El despojo de toda pertenencia le brinda la lucidez del que no tiene vendas o del que ya no puede ser chantajeado. Su pobreza lo hace abyecto a los ojos de los demás. Desde ahí, desde la conciencia de la abyección, este personaje dibuja con desencanto las relaciones humanas. En su soledad, ese sujeto anónimo no tiene nada que perder y por eso puede darse el lujo de ser honesto. La pobreza económica va de la mano de la sobrada lucidez de este personaje que revela las miserias a las que se suelen someter los seres humanos para cumplir con el montaje social.

La poesía tiene la cualidad de estar siempre más allá de cualquier aparato teórico o crítico que intente nombrarla o decir algo sobre ella. La producción de David Ledesma Vázquez, sin embargo, se inserta en un marco temporal en el que la vida social responde a diferentes aparatos reguladores: la Iglesia, la norma heterosexual, el capitalismo, el compromiso político, y resulta pertinente tratar de desmontar, en el *corpus* poético, los diálogos que Ledesma entabla con esa contemporaneidad suya, observar las tensiones que se generan en su poesía cuando esos aparatos intentan permear el ámbito de la creación artística. Su suicidio a temprana edad es el índice último de la tensión entre el deber ser impuesto por la normatividad y la propia circunstancia vital. La sensibilidad del poeta lo vuelve más vulnerable a las miserias de la sociedad y su obra poética es esa sensibilidad hecha discurso, hecha palabra. Es lo abyecto hecho conciencia, hecho lenguaje. En ese sentido, sería posible hacer una lectura del suicidio de Ledesma en los mismos términos en los que Alberto Moreiras ha leído el de Arguedas: “La última palabra de Arguedas sobre la posibilidad de resignificación no viene a nosotros a través de la demonización mágico-real, sino a través de su contrapartida textual: a través del suicidio como el ‘fin’ de la transculturación”.⁷⁸ El suicidio del peruano es el punto culminante de la tensión que genera la imposibilidad de una identidad en su país; es el índice de la imposibilidad de la transculturación. En el caso de Ledesma, su suicidio deviene también índice de una tensión entre la regularización heterosexista y el universo de los afectos del ser humano, y

o la cita de un conjunto anterior de prácticas autorizantes”, J. Butler, *Cuerpos que importan*, p. 318.

78. Alberto Moreiras, “José María Arguedas y el fin de la transculturación”, en Mabel Moraña, edit., *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/Universidad de Pittsburgh, 1997, p. 221.

más concretamente del sujeto homosexual. En el poema que encontraron en uno de sus bolsillos el día de su muerte, el yo poético dice: “Amor mío, perdóname... Lo sé, / ahora puedo amarte. Nada más. / Puedo decir que estoy en ti, que vivo / libre, sin huesos, / como un aire vivo, / como algo que sí puedes amar”.⁷⁹ Solo muerto, y superada su condición de abyecto, él deviene ser que puede ser amado.

Me ha interesado acercarme a la obra de Ledesma desde ciertas categorías críticas de la teoría *queer* propuestas por Judith Butler, porque encuentro que estas ofrecen la posibilidad de vislumbrar una nueva humanidad, una nueva forma de estar en el mundo al lado del otro y de uno mismo. La poesía suele hacer lo mismo. Por un lado, porque sensibiliza al lector, lo mantiene en vilo, expectante, en tanto hecho estético; esto es, como señalaría Borges, “la inminencia de una revelación que no se produce”.⁸⁰ Por otro lado, porque los motivos que aborda invitan a replantearse desde lo profundo aquello que se ha percibido tradicionalmente como un asunto cerrado, una categoría clausurada. Sin duda, la obra de Ledesma deberá, con el paso del tiempo, ser sometida a interpretaciones que permitan desentrañar con mayor eficacia el complejo universo que la conforma. Creo que la lectura que aquí planteo deja pendiente una investigación del archivo ledesmiano, para detenerse en sus procesos de creación escrituraria y en su correspondencia. Es un hecho que las amistades más cercanas de Ledesma fueron depositarias de sus más profundos dolores, tormentos y dudas, así como también de sus alegrías, satisfacciones y esperanzas. La mayor parte de ese archivo lo conservan su hija, Carmen Ledesma, y el hermano de Ileana Espinel. Esa investigación es, en parte, el trabajo que quedaría por hacer. Por lo pronto, quiero volver a la declaración de Miguel Donoso Pareja en sus *Memorias de un Yo mentiroso*. Las disculpas públicas y el reconocimiento de la propia estrechez de mente en su juventud permiten pensar que es posible el cambio. La poesía de Ledesma se erige por encima del prejuicio y genera verdad. ✱

Fecha de recepción: 22 diciembre de 2012

Fecha de aceptación: 28 enero de 2013

79. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 205.

80. Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 12.

Bibliografía

- Badiou, Alain, “La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal”, en <<http://www.elortiba.org/badiou.html>>, 1 de mayo, 2013>.
- Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Borges, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1964.
- Butler, Judith, *The Psychic Life of Power. Theories in subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- “Actos performativos y construcción del género”, en *Debate Feminista*, No. 18, 1998, pp. 296-314.
- *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006.
- *Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007.
- Carrión, Alejandro, “David Ledesma Vázquez, el testigo de su propia agonía”, en David Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007, pp. 235-255.
- Cohen, Jean, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1984.
- Concise Oxford Spanish Dictionary*, en <<http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=queer>>, 23 de abril, 2011.
- Deleuze, Giles, *Negotiations, 1972-1990*, New York, Columbia University Press, 1995.
- Deleuze, Giles y Félix Guatarri, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 2002, 5a. ed.
- Donoso Pareja, Miguel, *A río revuelto. Memorias de un Yo mentiroso*, Quito, Planeta, 2001.
- Engeststein, L., “Soviet policy toward male homosexuality: Its origins and historical roots”, en *Journal of Homosexuality*, vol. 29, Issue 2-3, 1995, pp. 155-178.
- Espinel Cedeño, Ileana, “En la primera década de la muerte de David Ledesma Vázquez”, en David Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007.
- Hidalgo, Ángel Emilio, “David Ledesma Vázquez: el cantor de su propia tragedia”, en David Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007.
- Holland, Nancy J., “Looking Backwards: A Feminist Revisits Herbert Marcuse’s *Eros and Civilization*” en *Hypatia*, vol. 26, Issue 1, en <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1527-2001.2010.01127.x/pdf>>, 22 de abril, 2011.
- Irigaray, Luce, *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Akal, 2009.
- Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, México D.F., Siglo XXI, 2000.
- Ledesma Vázquez, David, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007.
- Moreiras, Alberto, “José María Arguedas y el fin de la transculturación”, en Mabel Moraña, edit., *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh, Insti-

- tuto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburgh, 1997, pp. 213-231.
- Ortiz, Adalberto, “Liminar para *Cuaderno de Orfeo*”, en David Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007, p. 115.
- Ovidio, *Metamorfosis*, en <<http://www.sepeap.org/archivos/libros/literatura/Siglo%20I%20ac%20-%20Publius%20Ovidius%20Naso%20-%20Metamorfosis.pdf>>, 23 de abril, 2011.
- Pérez Pimentel, Rodolfo, “David Ledesma Vázquez”, en *Diccionario biográfico Ecuador*, en <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo4/l2.htm>, 20 de febrero, 2012.
- Rodríguez, Juan José, *David Ledesma Vázquez*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007.
- Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, en http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Sontag_Ante_el_dolor_de_los_demas.pdf, 1 de mayo, 2013.
- Vásconez Romero, César, “Perfil contra las llamas”, en David Ledesma Vázquez, *Obra poética Completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007.
- Woods, Gregory, *Articulate Flesh. Male homo-eroticism and modern poetry*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1987.

RESEÑAS

GERMÁN FERRO MEDINA (COORD.),
Árboles ciudadanos
en la memoria
y en el paisaje de Bogotá,
Bogotá, Instituto Distrital de Patrimonio
Cultural, 2010, 248 pp.

Una mirada etnográfica sobre la población forestal urbana, su papel en las formas en que la gente de la ciudad teje sus relaciones y vínculos identitarios con su entorno y el lugar que tienen los árboles en el repertorio patrimonial de la ciudad, son algunos de los pretextos que animaron la investigación interdisciplinaria promovida por el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural de Bogotá, y publicada bajo el título de *Árboles ciudadanos en la memoria y el paisaje de Bogotá*. La obra, tributaria, en especial, de los esfuerzos previos de los investigadores botánicos Carlos Pérez Arbeláez, *Plantas útiles de Colombia*; Gilberto Emilio Machena, *Vegetación del territorio CAR. 450 especies de sus llanuras y montañas*; y Eduardo Plata, *Flora de los Andes*, se presenta no solo como una guía pormenorizada del paisaje urbano bogotano (se describen algo así como doscientas especies de árboles e individuos vegetales en

amplios recorridos y rutas de la ciudad), sino que articula una propuesta pedagógica para la valoración e identificación del patrimonio arbóreo urbano, planteando vínculos culturales entre la vida cotidiana, la construcción de la ciudadanía y las formas de comprensión de las relaciones sociales y el territorio.

Tres partes integran este libro. El lector accede, primero, a una introducción a la historia cultural arbórea que se plantea, como objetivo, desentrañar las relaciones entre los bosques y las gentes, entre el árbol y el ser humano en la perspectiva de destacar la antigüedad de estos vínculos y relocalarlos en el horizonte del "patrimonio vivo" de la ciudad (pp. 21-37). Le sucede una aproximación –propuesta pedagógica– de identificación, valoración y reconocimiento de los *árboles ciudadanos* bogotanos (pp. 39-67). Finalmente, bajo el título "Árboles en Bogotá" –la sección más extensa del libro–, el lector encuentra una caracterización en términos históricos y descriptivos de la población arbórea bogotana y la guía de observación propiamente dicha (pp. 69-243).

El trabajo expone, nos parece, cuatro aspectos a través de los cuales se formula su propuesta de aproximación al tema arbóreo patrimonial: memoria

urbana, ciudadanía, itinerarios urbanos y mundo natural.

Memoria urbana. Los árboles se integran al espacio en una doble dimensión: como testigos de las transformaciones en la piel urbana, de los cambios relacionados con el crecimiento de la aglomeración demográfica, de los procesos sociales inherentes a la vida de la ciudad, barrial, familiar y personal, porque hacen las marcas en los itinerarios y las transiciones en los espacios ciudadanos y, por lo tanto, de la vida de sus habitantes. Y muestran, a la vez, las modificaciones operadas en el territorio y el medio geográfico. El paisaje arbóreo denota la huella de la cultura humana sobre el terreno. Esta huella se expresa como un palimpsesto cultural legible en los modos en que la fauna nativa convive y cede espacio a las especies arbóreas foráneas, introducidas a lo largo del tiempo, importando cambios en el paisaje ciudadano, creando nuevos entornos naturales y estableciendo nuevas formas de interacción entre el ciudadano árbol y el ciudadano persona.

Ciudadanía. La mirada puesta sobre los árboles y el paisaje urbano como aspectos nodales de la formación de la identidad, remite a la interrogante por las formas en que se edifican las nociones de ciudadanía. En este sentido, la investigación devela un elemento central para la comprensión actual de la idea del patrimonio y la ciudadanía: los vínculos socioculturales entre el repertorio de elementos de la cultura material e inmaterial que informan nuestros modos de comprensión y diferenciación social colectiva (lo que consideramos patrimonio cultural), y las maneras en que nos acercamos a ellos y los integramos a nuestros propios horizontes identita-

rios. De ahí que *Árboles ciudadanos...* ofrezca un detallado registro del patrimonio forestal bogotano e incluya toda una propuesta pedagógica de acercamiento a los universos natural y cultural que plantean los árboles: "si no hay vínculo no hay patrimonio" (p. 15).

Itinerarios urbanos. La guía de árboles de Bogotá, que identifica los individuos más importantes a lo largo de 11 sectores y 32 rutas, propone un acercamiento distinto a la vida en la ciudad, colocando en primer plano el patrimonio arbóreo de la urbe, lo que permite establecer otros mapas urbanos, a partir de itinerarios no demarcados por rutas de transporte, espacios nodales de comercio, lugares de religiosidad, mercado o distracción, sino por medio de la identificación de rutas trazadas por el mundo arbóreo.

La irrupción del paisaje natural dentro del horizonte urbano, muestra, además, el preocupante déficit de árboles en la ciudad, interroga las percepciones humanas en cuanto al mundo natural y reformula sus ideas y dinámicas sociales sobre un patrimonio no monumental, cuya conservación plantea desafíos distintos y aún más complejos, dada sus características de patrimonio vivo.

Mundo natural. En el libro es elocuente un logrado esfuerzo por establecer una línea de continuidad de acercamientos científico-descriptivos al mundo natural en el contexto colombiano. Los trabajos relativos al mundo botánico del norte de la región andina, desarrollados por los viajeros naturalistas Mutis y Caldas en el periodo virreinal, o los trabajos de descripción botánica de Arbeláez o Machena, en épocas posteriores, son recuperados en la investigación aquí reseñada.

El trabajo de identificación de especies y variedades arbóreas realizada a lo largo del tiempo por naturalistas y botánicos es referido como mecanicismo de revalorización en un sentido científico, pero que camina en paralelo con la recuperación semiótica de los nombres dados a plantas y árboles por la cultura popular, a partir de sus usos alimenticios, curativos, religiosos, mágicos y fabriles. Se trata de una reapropiación semántica del mundo vegetal urbano. La descripción de especies se hace, también, a partir de criterios propios de la botánica (tamaños, variedades, especies, tipologías de hojas, frutos y tallos, alturas, tipo de intervención). En fin, toda una caracterización de la intervención cultural sobre el mundo arbóreo.

El esfuerzo investigativo interdisciplinario promovido por el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural de Bogotá ha dado, entonces como resultado, un completo libro –profusamente ilustrado– sobre el paisaje arbóreo de la capital colombiana que difícilmente encontrará paralelo para otros casos en el orden urbano subregional. En el caso ecuatoriano, merecen referirse, entre otros, los trabajos del historiador Fernando Hidalgo Nistri, *Los antiguos paisajes forestales del Ecuador: una reconstrucción de sus primitivos ecosistemas*, y la obra del investigador, ya desaparecido, Plutarco Naranjo Vargas, *Índice de la flora en el Ecuador* (dos volúmenes) y *Mitos, tradiciones y plantas alucinantes*. Aportes que, si bien contribuyen descriptivamente al conocimiento del mundo botánico y los antiguos paisajes forestales ecuatorianos, no reformulan o interrogan las formas de apropiación o relación con el mundo natural más próximo. Como

tampoco han sido concebidos para el consumo del público más amplio.

Un par de descuidos editoriales son evidentes en la confección del libro. Es notoria una disparidad en cuanto a la extensión de los capítulos o partes. Los dos primeros son mucho más cortos que la sección final. Además, la tercera parte luce mal identificada, como si se tratase del capítulo dos –o sea, hay dos segundas partes–. Aspectos que no desmedran el trabajo editorial que integra un amplio corpus de fotografías e ilustraciones.

Aunque resentimos en la investigación un tratamiento de orden histórico más riguroso (el trabajo trae a colación, superficialmente, algunos tópicos referentes al mundo natural y a la evolución del territorio y la geografía norandina, que bien pudieron tratarse con mayor profundidad), consideramos que *Árboles ciudadanos...* abre una entrada novedosa y desafiante en cuanto a las formas en que actualmente se viene estudiando el patrimonio cultural local y sus vínculos con el moldeamiento de la ciudadanía.

SANTIAGO CABRERA HANNA

ÁREA DE HISTORIA,

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,

SEDE ECUADOR

IVÁN OÑATE,
La nada sagrada,
 Quito, Mayor Books, 2010, 2a. ed.

Nacido en Ambato, Ecuador, en 1948, publicó el año pasado la edición revisada del que es acaso su libro más aplaudido: *La nada sagrada*. Menos que un libro de amor es un intenso libro de desamor, o de otra manera, el amor es la nada sagrada, pero esa nada sagrada puede ser en su exacto contrario el infierno de todo. La pérdida de la mujer que se ama –diría Oñate– es la ganancia irremisible de la desdicha. Lejos de las delicadezas de la filigrana o del virtuosismo del damasquinado, el libro está escrito a puñetazos, arrancándose las vísceras, con llanto rabioso e inútil, pero también con ternura y tristeza. Algo entre la furia telúrica y “el estar echado” en el mundo. La vida, diría Oñate, está marcada por palabras como separación, ausencia, abandono, *nada*, que en este libro podrían tomarse en momentos como sinónimos.

En el libro hay una lucha no contra el ángel, sino contra Dios. Es una lucha contradictoria: para él Dios es casi siempre sujeto de denostaciones, pero también de reconocimiento: puede ser un Dios jubilado, o desafortunado, o indigente, o “un impostor moribundo”, pero a quien Oñate podría justificar de que Él no sea tal vez el culpable, porque quizá no le llegaron las cartas selladas que en la desolación él le envió.

Las citas, referencias y homenajes a obras de poetas, escritores, cineastas, pintores, actores y actrices no son en estos poemas literatura sobre literatura –lo cual es una de las cosas más aburridas e insoportables–, sino

descarnada o imaginativamente forman parte de la propia biografía del poeta, o mejor, las ha integrado totalmente a él. Por una parte, obras de seres ferozmente atormentados o marginados de la sociedad como el dramaturgo Tennessee Williams (*Un tranvía llamado deseo*), o los novelistas Malcolm Lowry (*Bajo el volcán*) y Henry Miller (*Trópico de Capricornio*), o un poeta borrascosamente lúcido como Friedrich Hölderlin, o un filósofo y moralista de hondas perspectivas oscuras como Cioran, o un pintor alucinado por el Mal como Francis Bacon –claro, el primer Francis Bacon–, y por la otra, escritores que crearon en sus libros un mundo de álgebra y fuego (Borges) y de sorpresivas magias con lo más mínimo de lo cotidiano (Julio Cortázar). A esto habría que añadir de manera esencial a una actriz y a un actor que señalaron con ceniza la adolescencia y la primera juventud de Oñate, es decir, para siempre y un día: Natalie Wood en *Esplendor en la hierba* y James Dean en *Al este del paraíso* y de *Rebelde sin causa*. Por un lado, la rebeldía feroz pero sin dirección, y por la otra, la ternura incomprendida y el amor que no pudo ser. Por sus versos, que a veces entran en el cuerpo como navajazos repentinos, Oñate pertenecería a la misma familia de dos notables poetas de su generación: el colombiano Raúl Gómez Jattin y el mexicano Francisco Hernández.

Libro áspero, bronco, tierno, en *La nada sagrada* hay líneas intensamente recordables que resumen toda una vida, como esa en donde se considera a sí mismo: “Un melancólico animal/ inepto para la dicha”, y esas, que en su dialéctica encierran una mínima y última luz

en el desconsuelo: “El cielo/ siempre es generoso/ con los que pierden.”

La vida no son solo brevísimos pa-ráisos que el amor nos da. Siguiendo a Borges, a quien tanto admira, Oñate escribe al final su propio poema de los do-nes, y su mayor gratitud es por la Poe-sía, el arte que nos permite al menos escribir lo que fue en algún momento “el esplendor en la hierba” que, gracias a Dios o para desgracia nuestra, nunca merecimos.

MARCO ANTONIO CAMPOS
MÉXICO, 2011

MARCELO BÁEZ,
Catador de arenas,
Quito, Libresa, 2010, 187 pp.

Catador de Arenas, de Marcelo Báez Meza (Guayaquil, 1969) que en 2005 mereciera el Premio Único del IX Concurso Nacional de Literatura Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas-Municipio de Guayaquil, es un texto que sorprende por su estructura lúdica que se plantea, entre otras cosas, reinventar no solo una historia y el punto de vista en torno a una enfermedad como el insomnio, el amor, sus encuentros y fracturas, sino reformular la noción respecto al acto de novelar. De ahí que asistamos a la construcción no de una historia, sino de varias posibles historias (el narrador lo reconoce) que nunca llegan a estar claras ni a tener su clásica resolución.

En este texto el armado de la posible historia madre o central opera a partir de sumar diversas instantáneas que van dando cuenta del drama que debe enfrentar la joven francesa Juliette Perrec y el ecuatoriano Gesualdo Aretino, ambos nacidos en “la década perdida”, según unos, pero muy bien aprovechada por los trogloditas del neoliberalismo, de los ochenta. Juliette, es una turista accidental cerca de graduarse de psicóloga en algún país europeo; él es “un viajero inmóvil” que ejerce de diseñador en “una de las agencias de publicidad que mejor facturan en el medio”. Su encuentro casual en una esquina cualquiera de “una ciudad portuaria”, terminará por ser la invitación a un viaje en el que se van a confrontar la pasión por los relojes de arena de Aretino y el

en el desconsuelo: “El cielo/ siempre es generoso/ con los que pierden.”

La vida no son solo brevísimos pa-ráisos que el amor nos da. Siguiendo a Borges, a quien tanto admira, Oñate escribe al final su propio poema de los do-nes, y su mayor gratitud es por la Poe-sía, el arte que nos permite al menos escribir lo que fue en algún momento “el esplendor en la hierba” que, gracias a Dios o para desgracia nuestra, nunca merecimos.

MARCO ANTONIO CAMPOS
MÉXICO, 2011

MARCELO BÁEZ,
Catador de arenas,
Quito, Libresa, 2010, 187 pp.

Catador de Arenas, de Marcelo Báez Meza (Guayaquil, 1969) que en 2005 mereciera el Premio Único del IX Concurso Nacional de Literatura Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas-Municipio de Guayaquil, es un texto que sorprende por su estructura lúdica que se plantea, entre otras cosas, reinventar no solo una historia y el punto de vista en torno a una enfermedad como el insomnio, el amor, sus encuentros y fracturas, sino reformular la noción respecto al acto de novelar. De ahí que asistamos a la construcción no de una historia, sino de varias posibles historias (el narrador lo reconoce) que nunca llegan a estar claras ni a tener su clásica resolución.

En este texto el armado de la posible historia madre o central opera a partir de sumar diversas instantáneas que van dando cuenta del drama que debe enfrentar la joven francesa Juliette Perrec y el ecuatoriano Gesualdo Aretino, ambos nacidos en “la década perdida”, según unos, pero muy bien aprovechada por los trogloditas del neoliberalismo, de los ochenta. Juliette, es una turista accidental cerca de graduarse de psicóloga en algún país europeo; él es “un viajero inmóvil” que ejerce de diseñador en “una de las agencias de publicidad que mejor facturan en el medio”. Su encuentro casual en una esquina cualquiera de “una ciudad portuaria”, terminará por ser la invitación a un viaje en el que se van a confrontar la pasión por los relojes de arena de Aretino y el

silencioso mal de la Perec que consiste en no poder dormir.

Sin duda que este libro de Báez rompe con el formato y la teoría de la antinovela para proponer una especie de posnovela, o simplemente, para mostrarse como un texto desarticulado, que anula toda posibilidad del discurso secuencial y dar lugar a la fugacidad del “memorando”. De ahí que se asuma como un “informe”. Es interesante y revelador lo que el “cronófilo”, que sustituye al narrador común, apunta:

Esta pequeña ficción solo espera capturar los momentos esenciales de este encuentro o desencuentro, como se lo quiera llamar, de dos seres que ahora están suspendidos por el olvido. Es únicamente un memorando en el que se anotan los detalles más importantes de unos días que no merecen ser dejados atrás. Por eso el pequeño informe de lo que pasó debe hacerlo alguien que no necesariamente los vio, alguien que, antes que nada y primero que todo, es un escritor o alguien que cree serlo, un cronófilo que sabe organizar los datos recolectados, un cronófago que conoce de sobra el lenguaje de la ficción que lo simula todo. (p. 16)

Por tanto, quien cifra este memorando es el testigo de una historia que da cuenta de una pasión, pero a la vez de una simulación: todo lo que se nos cuenta son, probablemente, los apuntes de una historia que alguna vez, como en las formulaciones de Borges, soñamos; o todo es parte de una pesadilla que la única forma de aceptar su atrocidad escondida es disfrazándola de una ficción, que en todo momento el autor busca, se propone, que no llegue a tener el formato de las que son his-

torias convencionales, sino que tenga ese sentido del texto fugaz, del informe en el que caben aquellos detalles sustanciales que permiten que se torne, a la vez, una junta de siluetas; sombras que solo tienen su forma perfecta en la incompletud de las que ese escritor, que es un falso testigo (un cronófago), es capaz de otorgarles.

Por eso en este texto todo sucede como esos informes delirantes, alucinados, que recogemos en esas noches en las que todos, de una u otra manera, padecemos el terrible mal que debilita, pero a la vez convierte en excepcional, a Juliette: la imposibilidad de dormir. La pregunta que se impone es si, en verdad, el mundo posmoderno, con todos sus vicios y tormentos, no nos ha convertido en insómnicos disimulados, o en averiados “guerreros del tiempo”, al pretender, con una clepsidra, ir midiendo no cómo pasan las horas y los días, que es la norma dentro de la cultura judeo cristiana, sino cómo el tiempo se convierte en esa otra cara del no poder dormir; cómo tortura, cómo nos deshabilita e incapacita para reconocer que simplemente somos cautivos de esa otra pesadilla que se desata fuera de la clepsidra y que hemos definido como la realidad.

Lo curioso y notable de este experimento narrativo o *cronófago* de Báez es que, al reconstruir los principios del relato (Si un reloj puede descomponerse, ¿por qué no una novela?, p. 72), ha dado paso quizás a configurar lo que es y son esos diversos relatos que la cotidianidad posmoderna ha forjado, en los que la visión de la realidad está atravesada por el absolutismo de lo virtual. Esto es, que todo aquello que antes entendíamos por realidad, por ejemplo, ha

sido reformulado en función del vértigo capitalista, los simultaneísmos o espejismos que engendra la globalización y la sensación, tramposa por cierto, de que la Historia, con mayúscula, ha llegado a su fin. Creo que lo curioso y revelador de este irónico y desconcertante ejercicio, es saber que ya no hay personajes, esas identidades verbales han sido sustituidas por esta especie de hologramas y la historia ya no se cuenta, sino que es un recorte, un sistema de fragmentos que se reproducen como pedazos de un espejo en el que, desde el célebre cuadro de Velásquez, empezamos a sospechar que esas imágenes solo eran la sensación de lo que queríamos, anhelábamos no ver, pero sí soñar para desacreditarlas como parte de lo que buscaba legitimar el cuadro.

Por eso, el escritor en *Catador de arenas* es una especie de último testigo que coparticipa de un drama del que en apariencia ha intentado darnos cuenta, en parte, tratando de humanizar lo que en el fondo termina por ser desolador y asfixiante: esa condición que como lectores a la vez nos toca asumir prolongando la del cronófago, a quien solo la palabra —forma lúcida de resistencia— le permite evitar ser parte de esta especie de filme que se proyecta entre cortes en una sala que es la ciudad que habitan con excepción Juliette y Gesualdo; esa ciudad vaciada ha devorado a los otros testigos pero de cuya memoria el escritor tiene ciertos retazos. Lo que nos pone ante el otro drama del que da cuenta este “informe”.

Hay un momento que el cronófago se pregunta: “¿Cuáles son los síntomas a través de los cuales se intuye que una novela está enferma de Tiempo?”. De pronto sospechamos de algunos; aun-

que no dudamos en pensar que toda novela siempre está “enferma de Tiempo”, quizás porque es la materia básica de la que se nutre, porque es el agua en la que navegan todas las criaturas que la habitan. Por eso, bien podríamos decir que *Catador de arenas* es un informe, una novela, un memorando asolado de tiempo. Mal del que padece Juliette, pues su guerra es contra el dios Crono que de manera inflexible e irracional la consume y la hunde en una pesadilla que la ha disecado sin tregua; Gesualdo por su parte es un obsesionado por la estética del reloj, peste que expresa de manera paradójica toda la condición insana de un sujeto que de pronto también empieza a adolecer de ese mal que el amor le ha inoculado. Pues el tiempo que discurre en la clepsidras que colecciona con la acuciosidad con la que Nabokov capturaba sus mariposas, es el que va apuntando no los días que ha vivido sino los que solo son parte de su vida en tanto se expresan como un simulacro de los que algunas vez querría o quisiéramos vivir con esa mujer que el torbellino de su mal configura real y entrañable en tanto su cuerpo deseado es parte de un descenso silencioso, constante y severo que da cuenta de ese otro viaje desolador que culmina en la ceniza como negación de algún olvido.

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

VICENTE ROBALINO,
El animal de la costumbre,
 Quito, El Tábano, 2010.

El carácter reflexivo, la veneración, la constancia, la ironía son parte sustancial de la construcción poética de Vicente Robalino. A lo largo de su trayectoria como creador, lector asiduo, crítico y académico, facetas que no ha dejado de interrelacionar en su escritura y en el acto de la lectura, se manifiesta su fidelidad hacia la estética.

Este es su quinto libro, y como dicen por ahí, no hay quinto malo, con la carta de presentación y la solvencia de los cuatro textos anteriores, en los cuales recoge su relación con la literatura, sus temas, sus preocupaciones trascendentales.

La literatura es el modo de vida del autor y lo ha sido en estos últimos veinte años, desde la publicación de su primer texto hasta hoy, sin obstar su ejercicio crítico y académico que fundamenta de manera lúcida su creación. El autor siempre se ha relacionado de manera permanente con la palabra, un vínculo que resalta en estos treinta y ocho poemas, atravesados por el amor, entre otros motivos construidos como ejes; que parecería un lugar recurrente, pero en el texto se transforma, muta hasta convertirse en soledad, angustia y dolor hasta convertirse en humano. Pero *El animal de la costumbre* no es solamente humano, sino que también muestra una presencia angelical con una tónica desacralizada, con el simple afán de convertirse en hombre y para esto se preguntará: *¿Qué es el hombre?*, más allá de las respuestas preexistentes, la visión aristotélica de que es un animal

racional y político, o, la perspectiva de Cassirer de que se trata de un animal simbólico o en relación con Safranski, cuando lo menciona como el animal no fijado. El hombre es el ser acostumbrado a la angustia, la desesperanza, a pesar de la sorpresa guardada, la esperanza, en la Caja de Pandora.

Desde el primer texto de Vicente Robalino: *Póngase de una vez en desacuerdo*, con edición de 1990, hasta este último hay un rasgo predominante y es la ironía, recurso que se transforma, produce una metamorfosis, y cambia en cada una de sus creaciones. Otra característica significativa es la pregunta y la presencia de Dios, hecho que nos remite a la más profunda tradición budista y a un retumbar de César Vallejo y también a la herencia y disyuntiva católica, esto es evidente en el poema:

“DESDE LA OJEROSA SILLA DE DOMINGO”

De llorosa lluvia está manchado el tiempo
 de trémula soledad está enfermo Dios.

En el texto, la voz poética trata de decodificar el mundo, intenta buscar huellas, rastros perdidos en la nominación en el lenguaje, porque la lengua expresa otra presencia de ese animal de costumbre, *¿hasta donde hemos podido compenetrarnos en la correspondencia del sujeto que nomina frente al objeto nominado sin la presencia del vacío?*; es el caso del poema introductorio:

“VÉRTIGO UNO Y DOS”

Hay un abismo entre las cosas y su dueño
entre el amo y su perro que se abandona al sueño
entre el espejo y su mutilada imagen
entre el cielo y el hombre.

En el poemario se trata en forma insistente de establecer un puente entre los ángeles, Dios y el hombre, en referencia a la vertiginosidad de la caída que consta dentro de la relación de estas tres presencias, *¿quién es el que realmente cae?*

La siguiente revelación pone en escena la tensión a la que está sujeto el lector en el momento de la luz y la sombra:

“Si no me concedes la luz, dame por lo menos una luciérnaga”.

Y en la obediencia y desobediencia en los poemas “Los rosales de la desobediencia”, “Más allá de las convenciones”.

En “Tan parecida al olvido”, memoria consagrada en el poema y olvido, entre el tedio y lo cotidiano, el espejo y el reflejo: para preguntarse, *¿quién es quién?*, alumbramiento y desaparición, peregrinaje y quietud, lo efímero y lo perpetuo, voces y silencio, el amanecer frente al anochecer.

La voz poética plantea si es real la sociabilidad o el ser está abandonado, aquejado por la soledad y en la búsqueda del otro; intenta restablecer el amor, pero ese intento se desvanece resulta infructuoso, no se cumple:

Acompáñame a mirar las estrellas
enséñame ese nocturno terror que tiene el cielo.

Mañana será demasiado tarde
yo ya habré envejecido
como para no poder reconocer
el huraño color del tiempo en las murallas.

La tensión, la palabra cobra vida y se transforma en sirenas, en un gato, en un ave, seres solemnes y espectadores, en la versión más pitagórica del mundo, porque los que contemplan son los verdaderos filósofos y también con un hálito budista, porque no está exenta una visión absolutamente religiosa y el salto de lo mundano a lo trascendental para en forma constante plantear las preguntas, en las que el lector intentará brindar respuestas, si acaso las hay.

El desciframiento, la exégesis, la interpretación nos reta a introducirnos en cada uno de los versos para que el deambular, la nostalgia, la caída no sean tan trágicos, sino para que sean parte de lo cotidiano y no nos pesen tanto como a Sísifo.

LEÓN S. ESPINOSA O.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA
DEL ECUADOR

CARLOS VALLEJO,
Oficio de navegantes
 Quito, Ministerio de Cultura,
 2010, 66 pp.

Si bien todos los elementos en la naturaleza están ligados unos a otros, tendemos a olvidar que dicha conexión se extiende al arte y a las vivencias que, por medio de él, expresamos. Dentro de tales vínculos, estoy convencida de que no existe uno más evidente que la proximidad entre el mar y las palabras. No soy la primera en notarlo y, por supuesto, no seré la última persona que lo haga.

Borges ya lo dijo, mejor que nadie, cuando afirmó que la poesía debe “tocarnos físicamente, como la cercanía del mar”. Y menciono esta relación porque el nuevo libro de Carlos Vallejo, *Oficio de navegantes* (Premio César Dávila Andrade, 2009, Ministerio de Cultura del Ecuador), da testimonio del recorrido que hace el poeta por las “oscuras magnitudes” de la creación, cuyo punto de llegada jamás ofrece certezas de tierra firme.

La voz poética se identifica con un navegante que recorre, acompañado de sus instrumentos (las palabras, el dolor y las dudas), un universo donde la imposibilidad de arribar es el móvil para seguir en esa búsqueda que es el oficio y que solo el poeta puede emprender desde su imperiosa soledad. Pero detrás de la mencionada exploración hay otra más profunda y –sin duda– más comprometida: la de sí mismo. Así, la travesía hacia lo desconocido supera al metalenguaje pues, sin abandonar su territorio, lo trasciende para indagar otras insulas en donde alguien “abre

una puerta / vuelve a llenar de pájaros su corazón”.

Y son estos pájaros los que impulsan al navegante a continuar, aún sabiendo que la poesía no le dará felicidad ni otros frutos, y dan cabida a una erótica del lenguaje, donde la amada también es la palabra, al mismo tiempo que el objeto del deseo: “Tu piel hecha de cántaros, mi lengua labrada en la sed [...] y, enredados en la brisa, nos demoraba un beso”.

Mundos paralelos se superponen en este libro. Son independientes en sí mismos y, sin embargo, comparten el dolor de escribir; ese antiguo dolor que Dávila Andrade evidenciara en su poesía y que no ha perdido vigencia en la preocupación de los creadores del nuevo siglo, pues las inquietudes del ser humano –como lo afirma Arthur Miller– no son distintas de un lugar a otro y, como bien completa Gabriel Chávez Casazola, tampoco lo son de un tiempo a otro. Esto es, justamente, lo que universaliza a la poesía, sumado al placer estético de la escritura, que es también la celebración de la vida, pese al dolor que toda existencia (y todo acto creativo) acarrea en su condición esencial:

Cómo iba a avistar el espio, la tormenta,
 si el sol era pan en nuestro laberinto,
 y, en la campiña,
 las vides se avergonzaban del secreto
 vino
 tras tus vestidos.

La travesía por la poesía y por la vida es una sola. De lo contrario, el oficio del navegante sería fingido. De ello está convencida la voz que quiere, por ejemplo “callar las palabras hasta

anular sus distancias” para que sean “un extraviarse en el espacio vencido”. Una vez más, ecos de Dávila Andrade se dejan entrever en esta poética que no niega su pertenencia a una tradición.

Cuatro son las secciones en que el autor ha dividido al libro: I. Las oscuras magnitudes, II. Los instrumentos, III. Fe de conquista, IV. Las ínsulas. De todas ellas, creo que la más poderosa es la primera, no porque las demás pierdan aliento, sino porque en ella están presentes los ejes esenciales de todo el libro: la imposibilidad de “decir” que tiene la poesía, “ese fruto urgente enquistado en el vacío [...] frágil verbo, aún sordo, aún [...] dice “mano”, pero es agua...”; la conciencia del decir solitario, “un gemido que, cansado de lo mismo [...] trazó un agujero, escapó de Dios...”; el aislamiento del poeta que “se sienta, ensimismado, a escuchar sus pájaros”; el viaje hacia la nada que supone la escritura, “palabras impronunciadas que se esconden y viajan contracorriente” junto con el deseo de encontrar una comunión con otros seres, “poder decir el poeta: esta es mi casa, ven, hermano, ten un vaso de agua”...

Ecos, también, de César Vallejo en este dolor del poeta solitario que no encuentra un lugar en el mundo, del navegante que ha probado las delicias de la vida, pero que no puede retenerlas porque su búsqueda es más ambiciosa y, por tanto, imposible: lograr decirlo todo, abarcarlo todo y descubrir, en el camino, que las palabras no bastan.

MARIALUZ ALBUJA BAYAS
TALLER LITERARIO PALACIO(I)CAZA
DE PALABRAS,
ÁREA DE LETRAS UASB
QUITO, 2011

RAÚL VALLEJO,

El alma en los labios,

Quito, Gobierno de la Provincia
de Pichincha,
Colección Cochasquí, 2011,
3a. ed., 264 pp.

La vida, pasión y muerte del poeta guayaquileño Medardo Ángel Silva es el motor de esta novela de Raúl Vallejo; sin embargo, no es una novela histórica en el sentido tradicional del término. Pues no está maniatada por la reconstrucción física de la época, el movimiento realista de los personajes ni por la sujeción subalterna a las fechas. Es más bien una novela histórico-poética; pero, eso sí, no al extremo que lleva las armas lingüísticas y la imaginación fosforescente de Enrique Molina en *Una sombra donde duerme Camila O'gorman*, o Margarita Yourcenaar con su clarividencia e información histórica apabullante en sus *Memorias de Adriano*, por poner dos ejemplos. A lo mejor porque a Vallejo no le interesaban esos extremos.

El título de *El alma en los labios*, las cuatro unidades narrativas de la primera “estancia”, las dos de la segunda y, antes, la única unidad del “interludio” son enunciados poéticos tomados de la obra de Medardo Ángel Silva Y, más aún, el discurso narrativo es poético, en cuanto Vallejo elige como narrador principal a Jean d'Agreve, el alter ego de Silva. Y lo asume, lingüísticamente, con solvencia y eficacia innegables.

Es en la construcción de este discurso donde reside, para mí, la notable sabiduría narrativa y lingüística del escritor guayaquileño. Un discurso que entra y sale de la materia física y síquica de la novela como Pedro por su casa,

anular sus distancias” para que sean “un extraviarse en el espacio vencido”. Una vez más, ecos de Dávila Andrade se dejan entrever en esta poética que no niega su pertenencia a una tradición.

Cuatro son las secciones en que el autor ha dividido al libro: I. Las oscuras magnitudes, II. Los instrumentos, III. Fe de conquista, IV. Las ínsulas. De todas ellas, creo que la más poderosa es la primera, no porque las demás pierdan aliento, sino porque en ella están presentes los ejes esenciales de todo el libro: la imposibilidad de “decir” que tiene la poesía, “ese fruto urgente enquistado en el vacío [...] frágil verbo, aún sordo, aún [...] dice “mano”, pero es agua...”; la conciencia del decir solitario, “un gemido que, cansado de lo mismo [...] trazó un agujero, escapó de Dios...”; el aislamiento del poeta que “se sienta, ensimismado, a escuchar sus pájaros”; el viaje hacia la nada que supone la escritura, “palabras impronunciables que se esconden y viajan contracorriente” junto con el deseo de encontrar una comunión con otros seres, “poder decir el poeta: esta es mi casa, ven, hermano, ten un vaso de agua”...

Ecos, también, de César Vallejo en este dolor del poeta solitario que no encuentra un lugar en el mundo, del navegante que ha probado las delicias de la vida, pero que no puede retenerlas porque su búsqueda es más ambiciosa y, por tanto, imposible: lograr decirlo todo, abarcarlo todo y descubrir, en el camino, que las palabras no bastan.

MARIALUZ ALBUJA BAYAS
TALLER LITERARIO PALACIO(I)CAZA
DE PALABRAS,
ÁREA DE LETRAS UASB
QUITO, 2011

RAÚL VALLEJO,

El alma en los labios,

Quito, Gobierno de la Provincia
de Pichincha,
Colección Cochasquí, 2011,
3a. ed., 264 pp.

La vida, pasión y muerte del poeta guayaquileño Medardo Ángel Silva es el motor de esta novela de Raúl Vallejo; sin embargo, no es una novela histórica en el sentido tradicional del término. Pues no está maniatada por la reconstrucción física de la época, el movimiento realista de los personajes ni por la sujeción subalterna a las fechas. Es más bien una novela histórico-poética; pero, eso sí, no al extremo que lleva las armas lingüísticas y la imaginación fosforescente de Enrique Molina en *Una sombra donde duerme Camila O'gorman*, o Margarita Yourcenar con su clarividencia e información histórica apabullante en sus *Memorias de Adriano*, por poner dos ejemplos. A lo mejor porque a Vallejo no le interesaban esos extremos.

El título de *El alma en los labios*, las cuatro unidades narrativas de la primera “estancia”, las dos de la segunda y, antes, la única unidad del “interludio” son enunciados poéticos tomados de la obra de Medardo Ángel Silva Y, más aún, el discurso narrativo es poético, en cuanto Vallejo elige como narrador principal a Jean d'Agreve, el alter ego de Silva. Y lo asume, lingüísticamente, con solvencia y eficacia innegables.

Es en la construcción de este discurso donde reside, para mí, la notable sabiduría narrativa y lingüística del escritor guayaquileño. Un discurso que entra y sale de la materia física y síquica de la novela como Pedro por su casa,

es decir, con total soltura y naturalidad. Y crea un mundo que se sostiene a sí mismo como un pequeño planeta.

Y la acumulación prolifa de nombres de personas y personajes de la época, de familiares y amigos del poeta Silva, de poetas amados por este, el nombre de sus poemas, de sus críticos, de su novia, la fecha de su muerte, la marca del revólver que lo mató, el número de su bóveda, los nombres de las calles, del diario donde Jean d'Agreve-Silva trabajó, de las tiendas, de productos médicos, de sastres y sastrerías, de alimentos, de hechos históricos y mitológicos, tanto en el ámbito nacional como universal, no altera la connotación poética de dicho discurso. Sobre manera en razón de la eficaz construcción de los personajes y de los textos poéticos agregados al discurso, que agregan asimismo verosimilitud lingüística. Como ocurre en *El otoño del patriarca*, de García Márquez, en cuyo discurso el narrador añade versos de Rubén Darío sin disonancia alguna.

Y no es improbable que la asunción del narrador Jean d'Agreve, desdoblamiento del poeta, dueño de este seudónimo como cronista, sobre todo su fantástica presencia cuando Silva ha muerto, no tenga otra explicación que la poesía. Aquí, a nivel de los narradores, otro de los cuales es Gardenia Guerra, la prostituta del cronista y no de Silva, también hay otro centro de interés o enigma de la novela. En especial la infidelidad de d'Agreve, que mientras el poeta muere, tal vez para no cargar con la verdad del suceso, está en la cama con Gardenia Guerra. Un misterio más de la obra.

Otro centro de la novela es el amor de Medardo Ángel Silva por Rosa

Amada Villegas y, más aún, la enigmática muerte del poeta. Vallejo imagina más de un relato de esta, válido de las versiones de personajes de la época como José Joaquín Pino de Ycaza, Abel Romeo Castillo y la del propio d'Agreve.

Hay otros juegos temporales y de personajes reverberantes al final de la obra, en la cual está incluido el propio Raúl Vallejo. Todo lo cual confirma una vez más el valor de este narrador, puesto que en *El alma en los labios* da vida con belleza y talento a ese varón de dolores que fue Medardo Ángel Silva, marcado para siempre por un signo de grandeza o fragilidad humana que no correspondió a la mediocridad de su tiempo.

CARLOS CARRIÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA
LOJA, 5 DE AGOSTO DE 2011

JULIO PAZOS,
Escritos de cordel,
Quito, El tábano Ediciones,
2011, 77 pp.

Declara Julio Pazos en una especie de nota introductoria, que *Escritos de cordel* (2011) es un conjunto de “escrituras dispersas”. El autor no ha usado el término poemas. Habrá que entender que lo de la dispersión tiene que ver con una especie de diáspora interior que ha experimentado el poeta a lo largo y ancho de su intenso y vital ejercicio escriturario, que se expresa en una serie de títulos que sin duda han enriquecido la poesía ecuatoriana y latinoamericana de las últimas décadas.

Dispersión no solo temporal, pues el arco en el que se mueven estos textos va desde la mítica década de los 60 hasta la de los 90. Los asuntos de los que dan cuenta son varios y múltiples, van desde la mirada desalentada ante lo que Joyce llamó “la pesadilla de la historia”, pasando por el canto a la amada y la celebración de los instantes; los objetos y sujetos que integran su paisaje local, sin que en ningún momento ese paisaje resulte ser un código que renuncia a su universalización. En estos textos, como en toda la obra de Pazos, se cumple aquello que Octavio Paz reclamaba como condición conatural de la poesía moderna: su diálogo con la historia, hecho que en ciertos proyectos de escritura de nuestra tradición, como de la posmoderna, ha devenido una seria limitante que impide que algunos discursos terminen por alcanzar lo que se supone es su aspiración central: ser protagonistas de su tiempo.

EN TORNO A LA FUGA

Esa idea de lo diaspórico (¿acaso, no nos advierte el poeta, que siempre estamos en fuga, aún como una nación de fantasmas y de oráculos?) contamina todos los momentos de *Escritos de cordel*; lo hace de tal manera que este libro, construido, como sucede con los grandes libros, a pesar de su autor, se convierte en una especie de suma y síntesis de la propuesta poética de Pazos. Aquí está contenido, para quienes han seguido la secuencia de su obra, todos los *leiv motiv* que el poeta ha trabajado entre uno y texto. Visiones y levantamiento, para decirlo con sus palabras, de un proyecto de escritura que siempre ha implicado –en ese diálogo con la historia– las cosas, el pasado remoto, reciente, traumático, pero a la vez encantatorio de su lugar de origen, o para decirlo con la certeza antiburguesa con que lo designó el gran López Velarde: ese jardín subvertido que es toda patria.

La dispersión, en el caso de Pazos, es tal vez la metáfora más lograda y cabal de lo que trasunta y revela su escritura y estos textos, que son un tributo a esa práctica que se dio desde los años del romancero Luso-Español en la Edad Media y el Renacimiento y que tuvo gran vigencia en Brasil entre los siglos XIX y XX: la literatura de cordel, que fue un excelente mecanismo de difusión de un género como la poesía. De cordel, porque estos textos, como en la práctica descrita, penden de los cordones de la memoria, no solo en su sentido intrínseco, sino en lo que fue, según se desprende de las fuentes originales registradas por el autor, su formato de

publicación: revistas, catálogos, periódicos y suplementos literarios.

Esa alusión al cordel le permite al lector graficar el suceder de cada texto desde lo que es la resonancia de sus significados y significantes. Pues al pasar de un poema a otro, el lector vive la experiencia y el desgarro de quien al tomar un texto de los antiguos tenderos de cuerdas, en los que también se podía conseguir, en ciertas ciudades y pueblos de nuestro país, *Fantosmas* y *Kaliman*, la experiencia de asumir al poema como un artefacto que transmite una revelación que es, a la vez, un registro de lo que lo que es la cotidianidad que sucede a sus espaldas, aún cuando el lector de ese tiempo como el del que vendrá luego, haya sido coprotagonista. Pues el poema ha metamorfoseado, en ese duelo a muerte que lúcidamente Pazos describe como “el trabajo de modificación de la lengua, única posibilidad para que ella irradie poesía” (p. 13). Modificación que, en efecto, ha hecho el milagro de que cada uno de estos textos sea, aún cuando abordan temas tan inmediatos y a priori, que pudieron devenir peligrosamente en el panfleto, en verdaderos hallazgos poéticos.

Esos hallazgos que construyen una verdadera poética de la dispersión, tienen marca, su tratamiento particularizado.

En un texto como el que abre el libro “Fatiga”, que curiosamente trae como fecha de publicación el no menos alucinante año de 1968, el del Mayo francés y el de la masacre de Tlatelolco en México, es una especie de recuento y constatación del sujeto poético ante las tropelías de la historia. Se trata de un poema dividido en varias estancias o fotogramas que se expresan en el de-

venir de las horas del reloj, del día, del pasado, por tanto de la memoria. Viaje de un Ulyses que justo arranca en el momento en el que según los teóricos, suelta sus amarras la posmodernidad en el mundo occidental, y que no hace sino poner en evidencia cuánto tiene de retrógrado y de mórbido esa civilización que tal vez, para justificar su barbarie, sus oráculos propagandísticos decidieron superar ese tiempo atroz diciendo que es una modernidad en cenizas:

9 a.m.

¿Jugaban los niños en Auschwitz?

¿Se ha estudiado la estructura de esos juguetes? (p. 16)

Pero ante semejante lección civilizatoria, el poeta (tal vez un continuo deconstrutor de la historia) se reencontra con lo humano, lo que aún el capitalismo depravado y nada tardío, en parte, nos ha dejado al vislumbrar el cuerpo de la amada como esa especie de comunión en la que todos podemos salvarnos en el estertor de sus relámpagos:

10 p.m.

Descubro tu piel de calor ambiguo y no sé qué piensas.

Eres libre y yo estoy solo. (p. 18)

MEMORIA Y DOLOR

Este deambular del poeta por meandros que van de la memoria, el dolor y la desazón, propia y ajena, se cierra a la hora en la que se supone la fatiga nos planta frente al pan del medio día. Se trata de un momento luminoso, de un trance en el que el poeta logra

penetrar las frías y congeladas aguas de la razón que se nos proyecta como la sombra de un monstruo que siempre termina por devorar lo que Dios, necesariamente, pretende que los hombres y mujeres preserven para alcanzar, al menos algún escalón del cielo esquivo. Texto y cierre que, a la vez, se convierte en una especie de declaratoria (recordemos que fue escrito en 1968) de la poética que Pazos configurará como parte de sus estrategias y proyecto escriturarios posteriores:

Ángeles trompeteros se descuelgan por los cabos sueltos del cielo.

No es motivo de alarmar el flujo de los días hacia el olvido.

Pero el poema es luz que no se toca.

No se puede regresar de las palabras.

Oficio loco es levantar otra vida fuera del tiempo y del espacio.

No descansan los ojos, miran la pared de sombra,

confusa materia de risas y gemidos.
(p. 19)

Los 15 textos de *Escritos de cordel*, de distinto formato y extensión, son el resultado de motivaciones, impulsos, experiencias y convocatorias, según podemos inferir por lo que nos revelan las fuentes, de las que Pazos bien pudo haberlas resuelto de manera distinta o prosaica, sin forzar las plurales opciones que le da el trabajo de metamorfosis de la lengua hasta alcanzar ese estado en el que la poesía se va abriendo pasado de manera fluida e intensa. Acto poético el de mirar y el de descubrir, como decía el gran Rubén Darío, que todas las cosas “tienen su ser vital”. El proceso, con todo lo que tiene de esplendoroso y catártico el llegar hasta ese ser vital de las cosas, se expresa

en estas piezas que sin duda contribuyen, incluso desde lo que es el trabajo para el crítico, a ampliar el circuito de sentidos, de búsquedas, de retornos y reformulaciones de lo que es la escritura paziana.

Parte de esos hallazgos, y nuevas formas de expresar ese ser vital, están presentes en textos como “Quito Quinde” (1971). Verdadero canto y homenaje a esta ciudad heterogénea y los vestigios, entre real maravillosos y mágicos de la Escuela Quiteña, que le permiten a Pazos reinventar ese sistema simbólico que da cuenta y cuenta de lo que fue la noche y el claroscuro de la Colonia. Texto que en su momento, haciéndole un guiño a la ironía, termina por revelar una de sus claves, su título es:

“Potestad de la clase de Literatura Ecuatoriana”

Los poetas se confunden con la gente y miden la ciudad. (p. 22)

El poeta no solo que está confundido entre esa multitud sino que es, desde sus visiones de esta otra historia de “la ciudad de las visiones”, la multitud que en parte de su pasado fue esculpida en esas tallas de las que cada texto lo que hace es amplificar las resonancias de su poesía que no puede esconder las marcas del látigo y soberbia del colonizador que siempre se creyó, temerariamente, indultado por su dios.

“Prendas tan queridas las palabras entregadas al vuelo” (1974), se integra de 18 poemas autónomos, pero cuyos sentidos giran en torno a las obsesiones del autor: el otro al que le han secuestrado la palabra, el fantasma persistente de la muerte, el viaje, la muerte de los demás que no puede pa-

sar desatenta, la solidaridad sin aspavientos, la “persistencia de la palabra” y la celebratoria del amor en el cuerpo de la compañera de “horas de justos descontentos”.

Destaco este estremecido y conmovedor texto titulado “Te quiero humilde y sombra serena”, que en uno de sus momentos intensos expresa:

Te quiero sin ninguna estrella por adorno
y sin perplejidades en los labios. (p. 32)

HISTORIA Y SOMBRAS

Si bien la historia y sus dramas, también sus verdugos y sus antihéroes, son sombras que atraviesan estas escrituras dispersas, en un texto como “Aztra” se pone en tensión uno de los momentos más deplorables (¿uno adicional?), de la historia ecuatoriana del siglo XX: la masacre en 1976 de los trabajadores del ingenio cuyo nombre está prohibido olvidar:

2
Murieron donde comienza el azúcar sus caricias.
Vi que la paloma dulce transmigró en espuma de sangre.
Vi arrimado a sus labios el dedo viscoso de la muerte. (p. 37)

Lo que le otorga fuerza y legitimidad a esta escritura es el tratamiento que el poeta le da a un tema tan doloroso y atroz. No asistimos a la mirada puramente descriptiva de la tragedia de los que no tienen voz, de unos otros a los que hasta ese momento el poder hegemónico y la historia los había invisibilizado; sino que asistimos a la vergüenza, al derrumbe de un orden, de

una sociedad de la que de una u otra manera el poeta se sabe parte, de ahí que su texto se levante como colofón del fundacional “Boletín y elegía de las mitas” de César Dávila Andrade. La vergüenza de quien mira esta otra hoguera bárbara, es la mirada del mestizo que se plantea superar las miradas coloniales que legitimaban el crimen de ese otro en tanto se trataba de fantasmas que perturbaban nuestro proyecto de una nación supuestamente armónica, que negaba su condición plural e intercultural, por tanto de una heterogeneidad que al ser nuestra mayor riqueza se la presentaba como una limitante para el reconocimientos de las contradicciones y paradojas que nos atraviesan.

En cada parte del cuerpo se instala un muerto.
Crece, detrás de la oreja, un muerto.
Cuelga, debajo de la lengua, un muerto.
En los párpados me pesan las manos de los muertos.
Entre dulces cañas he muerto. (p. 36)

El poder y sus medios dieron su versión de estos hechos, tal como aconteció con la masacre del 15 de Noviembre de 1922 en Guayaquil, otra infamia de un orden plutocrático que pretendió exiliar en el olvido. Pero es la palabra poética, que por su naturaleza se sabe antiburguesa, la que restituye al lugar de la memoria colectiva estos acontecimientos en los que la versión del autor tiene una resolución poética, por tanto fundadora de una, otra interpretación histórica en la que el peso de esos muertos y su redención es el origen de la propia muerte del poeta.

Como bien anota Derek Walcott: “La música de un poema de arrepentimiento o penitencia no basta para absolver

el pasado”.¹ Sucede que en “Aztra” no hay arrepentimiento ni penitencia, lo que hay es indignación y condena a un pasado-presente en el que la única posibilidad de reconocernos con el otro y con nosotros mismos es poniéndolo en claro y habilitar nuevos espacios de comunión en los que el respecto a la diferencia y al diferente no sea un mero giro retórico.

Un texto que resulta complementario con el comentado es “Monseñor Proaño entrega su sede” (1988); tributo a la figura del luchador político y social, militante de la teología de la Liberación, el padre Leonidas Proaño. La voz del sujeto poético nos participa de una ceremonia eclesíástica en la que todo está marcado por dos concepciones no solo de Dios, sino de la fe y la práctica de esa fe. Dos mundos que se oponen y se desnudan: el del poder y el de la lealtad al mandato de quien vino a preguntar, como lo hará siglos después en una perspectiva moderna, César Vallejo: “Quién es tu prójimo?”. El texto concluye con esta constatación del quórum:

Solo han acudido seis mitras, un extranjero y dos ancianas.
Los indios ocupan todos los sitios.
No es lugar para banqueros, empresarios, comerciantes,
canónigos, hacendados, superiores, ministros... (p. 65)

REINVENCIÓN DE LO OCULTO

La memoria en estos *Escritos de cordel* se reinventa y transfigura de manera continua, no es objeto de museo, es escritura que se revela contra el mal de archivo, y que la convierte, a esa memoria, en una zona sagrada, ritual, viva.

Así lo podemos apreciar al evocar el poeta al amigo músico Julio Pico Duque, porque “En mi corazón no hay partidas/ ni costumbres de adioses”, o a la hora en que “Efraín Jara Idrovo leyó su elegía” (1987); canto, homenaje y celebración al amigo y excelente poeta:

La sonata de Efraín, flor de aguacolla,
hizo su recorrido de flecha en el espacio.
El último sol mordisqueaba la vodka.
La sonata no concluía,
en el fondo quedaba de remanente el tiempo. (p. 63).

Lo mismo sucederá con el hermoso e intenso “El árbol de la memoria” (1986), texto en el que se encuentran personajes de la historia nacional como el señor de La Condamine, el científico francés, y el historiador y jesuita riobambeno Juan de Velasco, para convertir “El Árbol del Paraíso de Tiobamba” en una vasta y rica metáfora de lo que implica, también, esa condición de sospecha o de arena movediza de la memoria que como el árbol del paraíso “se desliza en el mar del tiempo,/ lenta balandra que nos impide desaparecer” (p. 58).

En textos como “Chagall” y “Conversión...”, Pazos le rinde tributo a un arte con el que sin duda se identifica a plenitud (es otra de sus pasiones), la pintura. En el caso del pintor surrealista, el ojo del poeta pinta los varios mo-

1. Derek Walcott, *La voz del crepúsculo*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 126.

mentos de quien también es un poeta con los colores y las formas:

Nuestros ojos van a recibirte
Con aros lucientes de arirumbas,
Vidrios de agua andina,
Espejos del mar de los argazos. (p. 56)

Visión y festejo, pero también pasión crítica, le permiten a Pazos poetizar lo que es materia de otros lenguajes, pero que, sin duda, siempre ha estado en diálogo permanente con la poesía: el gesto de la pintura, que lo lleva a indagar en el poema "Intento de conversión..." (1996) en la obra plástica del artista ecuatoriano Gustavo Égüez, cuyos cuadros también están "envueltos en vapores de memoria". Hermenéutica, en parte, de un intenso y renovador universo signico de la plástica ecuatoriana como el de Égüez, pero a la vez relato, develación de quien se siente desnudado, atrapado y está integrado a ese discurso plástico en el que las imágenes deconstruyen la noción tradicional del cuadro, que es lo que propone el sujeto lírico:

No se traduce un arte a otro; un arte se transforma en sustancia de otro;
así como los cuerpos suelen convertirse en jazmines cuando el tiempo hace su trabajo.
Devueltas las imágenes a su lugar de origen, dejan de ser cuadros y se distancian de paredes y museos. (p. 71)

En el lúdico y alucinante "Textos para hacer memoria" (1979), se nos propone un juego en el que el yo poético es interpelado por el yo autor. Dos voces, dos sensibilidades, que no son sino un contemplarse delirante ante el espejo de la palabra en el que ambos terminan fundiéndose en uno:

Ven
encontrémonos en la lengua
necesitamos palabras para golpear
están sordos los ejecutivos y viajantes
los industriales y políticos. (p. 43)

Publicado al cerrar la década de los 70, este texto es anticipo y manifestación de lo que sin duda eran los síntomas de aquella canción de la modernidad, que al excluir al sujeto más bien lo tornó su víctima; el depredador capitalismo lo que hizo es ir preparando el camino para lo que sería el reino de la implacable e individualista Era neoliberal que estallaría en los 80. Años que se dio en llamar eufemísticamente "la década perdida", aunque ahora sabemos para quienes nunca fue perdida y en la que a todos se nos pretendió ensordecir con la idea, incluso, de que lo único que contaba eran las leyes del mercado, para las que tener o discutir una identidad como sujeto y país, simplemente no era un bueno negocio.

De ahí que estos versos de Pazos (del "Textos para hacer memoria"), terminan por ser, como todas las piezas que integran este complejo, heteróclito y hermoso, por sus grados de dolor y de gozo, libro, anticipación y advertencia:

que nuestras palabras se vuelvan uñas
tenemos que raspar las suaves envolturas
de los cerebros. (p. 45)

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ

ÁREA DE LETRAS,

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,

SEDE ECUADOR

QUITO, MAYO DE 2011

JORGE AGUILAR MORA,
La bella molinera,
Maryland, Ediciones El Juglar,
2011, 48 pp.

¿Somos románticos todavía? ¿Mantenemos aún la ilusión del amor? ¿Cree-mos en las palabras que nos mantienen unidos al ser amado? Hemos perdido la inocencia y, en la posmodernidad vaciada de utopías, el amor romántico parecería un asidero último para creer en algo pero, bañados de realidad, la tristeza de su imposibilidad nos envuelve. *La bella molinera* (2011), un ciclo de poemas de Jorge Aguilar Mora (Chihuahua, México, 1946) confronta el espíritu del romanticismo, que sobrevive en el ser de hoy, con el descrédito de la ilusión que la posmodernidad impone como nuevo paradigma de vida.

Mi lectura del poemario ha tenido presente desde el comienzo el ciclo de canciones de Franz Schubert (1797-1828), *Die schöne Müsslerin* (1824), basado en el texto homónimo de Wilhelm Müller (1794-1827). Leí los poemas mientras escuchaba una de las más famosas versiones del ciclo que es la interpretada por el tenor Fritz Wunderlich y Hubert Giesen, en el piano (1966), solo por el prurito de crear un ambiente romántico y no porque el poemario lo necesitara. Aunque, ciertamente, debido al título utilizado, resulta imprescindible tener en cuenta con qué otro texto está dialogando el poemario de Aguilar Mora.

El libro se abre con una ambientación romántica seguida de una imagen plena de subjetividad: “Estás ahí, donde cuelga el farol en medio de la calle; / Estás ahí, donde el cielo se derrumba y la tarde cierra la puerta / A los recuerdos

ajenos”, imágenes que se complementan con figuras que han derribado la lógica positivista para entrar en la historia sin historia del inconsciente: “Estás ahí, donde yo soy el hijo de mí mismo / Y mis pasos titubeantes hacen la pregunta de la Esfinge”. Así en ese tono, en general, está construida la voz poética del texto: un tránsito que va de la imagen imbuida de la ilusión romántica a la de la exacerbación irracional de la modernidad. La decepción amorosa del ciclo de Schubert-Müller ha sido reemplazada por la imposibilidad de la felicidad amorosa desde un comienzo del idilio en los poemas de Aguilar Mora.

La existencia del amor, en todo caso, es posible porque existe la palabra que lo nombra. Es en el lugar del lenguaje poético en donde puede realizarse a plenitud cuando su realización vital es, en sí, una frustración existencial:

...pero ¿qué tienen las palabras que no tienen / Ni sombra, ni huecos, ni partos, ni secretos? ¿Qué será lo que se puede / Buscar en ellas? ¿Tus palabras? ¿Las que ya me dijiste y yo oí y nadie oyó?

La ilusión del amor es posible porque existe la forma poética que lo contiene; desde esta perspectiva, somos románticos empedernidos, apasionados de la búsqueda, constructores irredentos de la ilusión de estar enamorados. En el ciclo de Schubert-Müller el joven admirador de la molinera concreta la conquista y aquello lo lleva al paroxismo pues es incapaz de percibir lo que el descreimiento contemporáneo nos ha enseñado: que desde el momento mismo de la coronación de una cumbre empieza el descenso del jubiloso montañista.

Pero la tristeza nos baña porque creemos más en el concepto del amor que en el amor mismo y aquello provoca un desgarramiento interior que se vuelve seña de identidad del amante contemporáneo.

“Tú solo piensas en el absoluto”, me dijiste un día, / Como si él fuera un pariente lejano que se robó mi herencia. / “Y te duele cada hoja que se mueve, te paralizas con la cólera del pobre, / Y la vida es más sencilla que pensarla, que buscarle una sombra que no tiene”.

Y es que esa hiperconciencia que el sujeto contemporáneo tiene sobre la realidad, esa mirada cargada de sospecha, es tal vez lo que le impide asumir la ilusión romántica y aceptar la existencia de la felicidad sencilla.

El amante es también un transeúnte, un viajero que escapa del amor y su imposibilidad de ser feliz en la cotidianidad de ese amor. “Me voy para no dejarte mi cadáver. Me voy para morir donde nadie me vea morir”. El irse es una forma de huida y también una forma de construcción de la nostalgia en donde se realiza el amante toda vez que no resiste la realización del amor al constatar que nunca podrá tener para sí al ser amado, que siempre, aún en el presente orgiástico, deberá compartirlo con un tercero que permanece fantasma en la entrega de los amantes:

¿Desde dónde me miras cuando no estás conmigo? / ¿A dónde van tus senos cuando yo los toco? / ¿Con qué mundos se entienden tus piernas cuando te abres / Y con quiénes resucitas cuando llenas mi sangre con tus gritos?

Para el pretendiente de la bella molinera del ciclo Schubert-Müller la presencia del rival, el cazador tan temido, lo lleva a la huida del suicida con su muerte como consecuencia de la decepción amorosa.

El amor como una herida nos mantiene en la ilusión romántica. Esa herida que nos recuerda nuestra condición de vulnerabilidad frente a la inestabilidad de la pasión amorosa y que es presencia constante en las cosas y en nosotros mismos: “En cada cosa que tiene nombre veo la hechura de mi herida, / En cada nombre se repite tu herida, / En cada herida tuya veo los nombres de las cosas que ya no tienen nombre.” El nombre, la palabra, la nominación de las cosas, la fijación de su existencia: la voz poética se aferra a la memoria, a la evocación del amor ausente y sufre el desgarramiento de lo transitorio:

Te toco, te pierdo, te despierto, te dejo atada al sol, al hijo mío. / Sí, prefiero que todo se detenga, que tu nombre quede donde está, / Suspendido entre el deseo y la fragilidad del nuevo amante.

Vivir con la consciencia de esa pérdida es un imposible para el pretendiente romántico inocente de la bella molinera de Schubert-Müller, para aquel que no ha vivido en el mundo de los filósofos de la sospecha.

El amante romántico gusta de la sinrazón del amor. Hemos mantenido esa posibilidad de enloquecer de pasión, de asumir la irracionalidad de una pasión altanera como una alternativa a la realidad racional heredada de la modernidad. Así, la voz poética, evoca esa posibilidad de pervivencia del amor cuando el amante ya no está:

Sí, prefiero la locura, recorrer el transcurrir de tus cenizas, / Abrir la luz como un cuaderno de citas ya fallidas, / Horardarme con el último grito del sereno, / Atarme sin remedio al nudo invisible del silencio / Y dejar que el sentido miedique su sentido.

El hablante lírico del poemario de Aguilar Mora, al igual que el pretendiente de la bella molinera de Schubert-Müller, sabe de la herida que siente en sí, sabe de la palabra en la que fluye como en el arroyo, el sentimiento, y sabe, también, que el amor trastorna sus sentidos.

Pero el amante de hoy tiene la certeza de que no existe más la edad de la inocencia.

Viniste a mí amando a otro que no dejaste de amar, / Viniste amando a todos los que seguías amando, / Viniste a recoger, con mano sabia, lo único que yo tenía / Y que en tus manos se volvería ceniza: ¿con qué hiciste la ceniza?

La pregunta es respondida: con qué sino con el pánico. Esa certidumbre de que la mujer amada tiene historia, que no es una ilusión que surge de la nada, que en esa historia el hombre amante es un capítulo más de la historia que continúa, determina la tristeza del amor: no la posibilidad de la pérdida sino la certeza que, de antemano, tenemos de esa pérdida. La única alternativa de creer es aceptar esta condición de una vez por todas. La ilusión romántica permanecerá ya sin una inocencia que era consecuencia pueril del poder patriarcal. La voz poética sabe que “el azar nos ofrece caminos semejantes. Y opuestos. / Como si tú siempre tuvieras dos sombras, / Y yo una ceguera donde solo nadie ve”.

La voz poética mantiene hasta el final la ambientación romántica y el sentido de la búsqueda como un viaje permanente del sujeto amoroso.

¿Dónde estás, bella molinera? No te busco a ti, busco el dónde / El sitio donde estaba el farol colgando en medio de la calle, / La puerta que se cierra, / Busco a quien me busca, que me espera de espaldas, / Porque mira a donde vamos, no de dónde vengo.

Y, en ese movimiento, en esa mirada, está el ser mirándose a sí mismo, en la posibilidad de permanecer en la ilusión, de ser en el amor. Seguimos siendo románticos y en un mundo en el que la racionalidad nos envuelve carecemos de lugar; perseguimos la felicidad del que busca el amor y sabe de su derrota anticipada por lo que la tristeza nos define; igual que la bella molinera, no pretendemos que nadie nos corresponda, nos basta con la ilusión y solo somos felices en la constatación del sufrimiento por causa del amor que no puede ser y que, contra nuestra manía de tristeza, está:

Ella solo quiere al que quiere rescatarla, Y ama mientras quieran salvarla de sus miedos, De sus perseguidores; pero nada más, Porque ama que quieran rescatarla, Pero no quiere rescatarse, no quiere ir nunca más allá Del gran teatro del rescate: nunca se irá con el caminante, Nunca se irá a ser libre. Solo es feliz sufriendo

La bella molinera, de Jorge Aguilar Mora, es un ciclo de poemas que conjugan la tristeza del amor romántico en

la posmodernidad con la esperanza en la poesía —embebida de racionalidad—, entendida como el espacio de realización plena de dicho amor; un poemario que canta al amor romántico, con plena conciencia de las nuevas condiciones de su existencia, como la utopía posible en medio de la felicidad imposible luego de perder la inocencia; un texto en el que trasluce la sabiduría vital del sufrimiento y la experiencia poética del un lenguaje libre, cargado de mundo.

RAÚL VALLEJO CORRAL

ÁREA DE LETRAS,

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,

SEDE ECUADOR

BOGOTÁ, NOVIEMBRE DE 2011

CATALINA LEÓN PESÁNTEZ,
El color de la razón, pensamiento crítico en las Américas,

Quito, Universidad Andina

Simón Bolívar, Sede Ecuador/

Universidad de Cuenca/Corporación

Editora Nacional, 2013, 276 pp.

Para quien no está familiarizado con los textos de la producción filosófica latinoamericana de las últimas décadas, sobre todo con aquellos que se han escrito desde la perspectiva de la visión “decolonial”, no le resulta posible hacer un comentario especializado o erudito de la obra de Catalina León Pesán tez: *El color de la razón, Pensamiento crítico en las Américas*. Pero el libro ofrece algunos aportes para lectores no iniciados. En estos cortos párrafos voy a comentar algunos de ellos, solo algunos, que me han llamado la atención desde la práctica artesanal de un profesor de historia latinoamericana, que debe lidiar con las diversidades y contradicciones del subcontinente.

No se si será posible resumir en pocas líneas el contenido del libro. Pero creo que puedo mencionar que recoge una propuesta de pensar en una filosofía intercultural, que comience aceptando que la “razón” tiene color, es decir, que se asienta en la visión de superioridad blanca del mundo occidental, que debe ser superada desde una visión latinoamericana.

La primera observación, por tanto, apunta a que la autora enfatiza una importante dimensión de la diversidad de América Latina, que

la posmodernidad con la esperanza en la poesía —embebida de racionalidad—, entendida como el espacio de realización plena de dicho amor; un poemario que canta al amor romántico, con plena conciencia de las nuevas condiciones de su existencia, como la utopía posible en medio de la felicidad imposible luego de perder la inocencia; un texto en el que trasluce la sabiduría vital del sufrimiento y la experiencia poética del un lenguaje libre, cargado de mundo.

RAÚL VALLEJO CORRAL

ÁREA DE LETRAS,

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,

SEDE ECUADOR

BOGOTÁ, NOVIEMBRE DE 2011

CATALINA LEÓN PESÁNTEZ,
El color de la razón, pensamiento crítico en las Américas,

Quito, Universidad Andina

Simón Bolívar, Sede Ecuador/

Universidad de Cuenca/Corporación

Editora Nacional, 2013, 276 pp.

Para quien no está familiarizado con los textos de la producción filosófica latinoamericana de las últimas décadas, sobre todo con aquellos que se han escrito desde la perspectiva de la visión “decolonial”, no le resulta posible hacer un comentario especializado o erudito de la obra de Catalina León Pesánitez: *El color de la razón, Pensamiento crítico en las Américas*. Pero el libro ofrece algunos aportes para lectores no iniciados. En estos cortos párrafos voy a comentar algunos de ellos, solo algunos, que me han llamado la atención desde la práctica artesanal de un profesor de historia latinoamericana, que debe lidiar con las diversidades y contradicciones del subcontinente.

No se si será posible resumir en pocas líneas el contenido del libro. Pero creo que puedo mencionar que recoge una propuesta de pensar en una filosofía intercultural, que comience aceptando que la “razón” tiene color, es decir, que se asienta en la visión de superioridad blanca del mundo occidental, que debe ser superada desde una visión latinoamericana.

La primera observación, por tanto, apunta a que la autora enfatiza una importante dimensión de la diversidad de América Latina, que

no es ni simple ni homogénea. Esa dimensión de la diversidad cuestiona la “razón” occidental que no solo tiene un origen histórico y geográfico, una función en las estructuras de dominación social y política y en las identidades prevalecientes, un fuerte sesgo racista, sino también lo que se podría denominar como una identificación étnica, es decir, que es “blanca”. Y lo es en un continente en que la mayoría de la población no es “blanca”, puesto que se identifica como indígena, afro, y si se me permite usar un término maldito para algunos fundamentalistas, mestiza. Me llamó mucho la atención un párrafo en que la autora, quien felizmente no es fundamentalista, reafirma una pregunta crucial:

Si la historia discurre racionalmente y de conformidad con los objetivos y fines dispuestos por la lógica del espíritu, se pregunta Zea: ¿cómo explicar un supuesto vacío de humanidad en los pueblos no europeos, una ausencia de libertad y una negativa a su autodeterminación? La contradicción entre racionalidad europea y su ausencia en los pueblos marginales, indudablemente que es explicada a partir de la dialéctica del colonialismo que no apela a la “astucia” de razón, sino a la “astucia” de la libertad para conquistar la liberación del espíritu de los pueblos americanos; y, desde este imperativo, recupera 1492 para proyectarlo al horizonte de la conciencia histórica que busca su liberación.

Una segunda observación se refiere a las relaciones que la autora encuentra entre la construcción nacional y la “razón” dominante en la gestación de nuestros países luego

de la independencia. Ella destaca que el avance de la modernidad se dio en medio de un proceso contradictorio en que esa modernidad se descubre atrofiada, sesgada y heterogénea. Si bien esto no es de ninguna manera una novedad, lo interesante es que siempre es bueno encontrar argumentos respecto de que las naciones vienen a ser como “sede de la razón” y la necesidad de observar atentamente los elementos populares en la construcción de nuestras naciones diversas.

La tercera observación tiene que ver con la interesante afirmación de Catalina sobre la necesidad de relacionar “razón” y “cuerpo”. Aunque lo hace mas bien en forma rápida, vale la pena destacarlo. Casi al final del texto manifiesta:

Sin embargo, y desde la complejidad del sujeto colonizado, se ha develado el lado oculto del sujeto cartesiano: el cuerpo como experiencia de vida colonizada (existe como cuerpo sometido y deseo la liberación) y como fuente de conocimiento e interrogación permanente; lo cual ha significado pensar la razón como una *corporalidad* originaria de múltiples sentidos. Si *la res cogitans* sirvió para autolegitimarse en el hecho de que solo unos sujetos razonan y por eso se identifican con el *ser*; la experiencia corporal del sujeto colonial sirvió para *recuperar* su humanidad arrebatada, y desde una ontología del *no ser* mostrar el *ser* como unidad de cuerpo y razón, atados a determinadas condiciones históricas.

Esto quiere decir que aún para quienes tienen el privilegio de construir complejos discursos abstrac-

tos, la corporalidad tiene también un espacio en su reflexión. Todo lo cual solo ratifica la afirmación del prologuista, cuando dice que la obra “[...] es una magnífica contribución a la filosofía y pensamiento crítico en América Latina y más allá de ella”. No me cabe duda que el libro será un pilar del diálogo filosófico intercultural.

ENRIQUE AYALA MORA
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR