

# KIPUS

REVISTA ANDINA  
DE LETRAS



27

I SEMESTRE  
2010

*Humberto E. ROBLES*

Borges, "Guayaquil" y la sombra del caudillo  
(Una historia de imprecisiones,  
silencios y davidicos coregas)

*Dagoberto CÁCERES AGUILAR*

Imágenes masculinas y violencia  
simbólica en *Delirio* de Laura Restrepo

*Juan Carlos GRIJALVA*

El discurso romántico-masculino sobre la virtud  
femenina: ventriloquismo travesti, censura literaria  
y violencia donjuanesca en Montalvo y Mera

*Raffaella SALMERI*

*Hoy empiezo a acordarme* de Miguel Donoso  
Pareja: hiperconciencia de una memoria creativa

*Mauricio OSTRIA GONZÁLEZ*

Globalización, ecología y literatura.  
Aproximación ecocrítica a textos  
literarios latinoamericanos

# KIPUS

REVISTA ANDINA  
DE LETRAS

27 I SEMESTRE  
2010. QUITO

ISSN: 1390-0102

## IN MEMORIAM

- JOAQUÍN HERNÁNDEZ ALVARADO** 5  
Bolívar Echeverría: Azares de la filosofía

## ESTUDIOS

- HUMBERTO E. ROBLES** 15  
Borges, "Guayaquil" y la sombra del caudillo  
(Una historia de imprecisiones, silencios y davídicos coregas)
- DAGOBERTO CÁCERES AGUILAR** 43  
Imágenes masculinas y violencia  
simbólica en *Delirio* de Laura Restrepo
- JUAN CARLOS GRIJALVA** 59  
El discurso romántico-masculino sobre la virtud  
femenina: ventriloquismo travesti, censura literaria  
y violencia donjuanesca en Montalvo y Mera

## CRÍTICA

- RAFFAELA SALMERI** 85  
*Hoy empiezo a acordarme* de Miguel Donoso  
Pareja: hiperconciencia de una memoria creativa

**MAURICIO OSTRIA GONZÁLEZ** 97  
Globalización, ecología y literatura.  
Aproximación ecocrítica a textos  
literarios latinoamericanos

## DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

**ALEYDA QUEVEDO ROJAS** 111  
Entrevista a Roberto Fernández Retamar: La Poesía,  
la Piadosa, me dio una razón para vivir

## RESEÑAS

- La invención del cielo*, poemario de Vicente Robalino, 127  
**Raúl Serrano Sánchez**
- Juegos de Proteo*, cuentos de Juan Valdano, 131  
**Alicia Ortega Caicedo**
- Jardín de arena*, poemario de Cristóbal Zapata, 134  
**Carlos Vásconez**
- Fragiles*, novela de Carolina Andrade, 137  
**Cecilia Loor de Tamariz**
- Evohé*, poemario de Luis Carlos Mussó, 141  
**Julio Pazos**
- Tatuaje de naufragos*, novela de Jorge Velasco Mackenzie, 143  
**Vicente Vargas Ludeña**
- En la ciudad se ha perdido un novelista. La narrativa  
de vanguardia de Humberto Salvador*, ensayo de Raúl Serrano Sánchez, 148  
**Raúl Vallejo**
- El sacrilegio de Maruja Hernández*, novela de Alfonso Oramas Velasco, 153  
**Sebastián Vallejo**

**REFERENCIAS DE PUBLICACIONES** 159

**COLABORADORES** 165

# KIPUS

REVISTA ANUARIA  
DE LETRAS

27 I SEMESTER  
2010. QUITO

ISSN: 1390-0102

## IN MEMORIAM

- JOAQUÍN HERNÁNDEZ ALVARADO** 5  
Bolívar Echeverría: Ups and Downs of Philosophy

## STUDIES

- HUMBERTO E. ROBLES** 15  
Borges, "Guayaquil" and the Shadow of the Caudillo  
(A History of Imprecisions, Silences and Davidic Choragi)
- DAGOBERTO CÁCERES AGUILAR** 43  
Masculine Images and Symbolic Violence  
in Laura Restrepo's *Delirio*
- JUAN CARLOS GRIJALVA** 59  
The Romantic-Masculine Discourse About Feminine  
Virtue: Travesty Ventriloquism, Literary Censorship,  
and Don Juan's Like Violence in Montalvo and Mer

## CRITIC

- RAFFAELA SALMERI** 85  
Miguel Donoso Pareja  
*Hoy Empiezo a Acordarme:*  
Hyper-Conscience of a Creative Memory

<b>MAURICIO OSTRIA GONZÁLEZ</b>	97
Globalization, Ecology, and Literature. An Eco-Critical Approach to Latin American Literary Works	

## FROM THE CONTEMPORARY SCENE

Aleyda Quevedo Rojas	111
Interview to Roberto Fernández Retamar: Poetry, the Compassionate, Gave Me a Reason to Live	

## REVIEWS

<i>La Invención del Cielo</i> , Vicente Robalino's poetry book,	127
<b>Raúl Serrano Sánchez</b>	
<i>Juego de Proteo</i> , Juan Valdano's short-stories book,	131
<b>Alicia Ortega Caicedo</b>	
<i>Jardín de Arena</i> , Cristóbal Zapata's poetry book,	134
<b>Carlos Vásconez</b>	
<i>Frágiles</i> , Carolina Andrade's novel,	137
<b>Cecilia Loor de Tamariz</b>	
<i>Evoché</i> , Luis Carlos Mussó's poetry book,	141
<b>Julio Pazos</b>	
<i>Tatuaje de Náufragos</i> , Jorge Velasco Mackenzie's novel,	143
<b>Vicente Vargas Ludeña</b>	
<i>En la Ciudad se Ha Perdido un Novelista. La Narrativa de Vanguardia de Humberto Salvador</i> , Raúl Serrano Sánchez's essay,	148
<b>Raúl Vallejo</b>	
<i>El Sacrilegio de Maruja Hernández</i> , Alfonso Oramas Velasco's novel,	153
<b>Sebastián Vallejo</b>	

## PUBLICATIONS REFERENCE 159

## CONTRIBUTORS 165

---

I N M E M O R I A M

---

## **Bolívar Echeverría: Azares de la filosofía**

**JOAQUÍN HERNÁNDEZ ALVARADO**

Universidad de Especialidades Espíritu Santo, Guayaquil

### **RESUMEN**

Hernández plantea en este tributo al desaparecido filósofo y ensayista ecuatoriano, Bolívar Echeverría, que su discurso crítico asume lo que se llamaría, más que filosofía, el pensar. El pensamiento en la América Latina de los 60 se debatía entre varias inquietudes, afirma. Primero, se pretendía hacer una filosofía nacional o de la militancia política. Segundo, se percibía como un problema la necesidad de la filosofía de inscribirse en la Academia. Por último, se instaba a que en filosofía también primara *el compromiso de los intelectuales* con el presente. Y en el presente coexistían la embriaguez por el cambio revolucionario y cierto pesimismo de la época –agotamiento, dolor y horror por las víctimas de las transformaciones–. Entonces, según Hernández, Echeverría se preguntó por la relación entre Modernidad y Revolución; entre Modernidad y los períodos posteriores de la estabilidad de la Reforma. Consiguió formular la época y formular, a la vez, un pensamiento crítico. Y avanzó más: observó que, pese al efecto devastador del proyecto moderno, la cultura resistía y hacía surgir nuevas formas para mantener las esferas del mundo de la vida. Era el caso de lo barroco, “una estrategia para hacer ‘vivable’ algo que básicamente no lo es”. Moverse en estas sendas, se pregunta Echeverría, ¿no equivale al acontecimiento del pensar?

**PALABRAS CLAVE:** Bolívar Echeverría, filosofía contemporánea, filosofía ecuatoriana, pensamiento latinoamericano.

### **SUMMARY**

As a tribute to the late philosopher and essay writer Bolívar Echeverría, Hernández suggests that Echeverría's critical discourse adopts, more than a philosophy, thought itself. Thought, in Latin America of the sixties, struggled with several concerns. First, that there must have existed a national philosophy, or one of the political members of a party. Secondly, the need to inscribe philosophy in the Academy was considered a problem.

Finally, it was urgent to make the *intellectual's compromise* with the present a priority in philosophy. And in this present coexisted the rapture of the revolutionary change with a certain pessimism about the period –exhaustion, pain, and dread for the victims of the changes–. In this context, according to Hernández, Echeverría pondered over the relationship between Modernity and Revolution, between Modernity and later periods, and over the solidity of the Reform. He managed to think up the period, and to think up, at the same time, a critical thought. And he went beyond: he observed that, in spite of the distressing effect of the modern project, culture held out and created new ways to keep the spheres of the world of life. It was as the baroque, “a strategy to make ‘livable’ something that, basically, is not”.

Moving along these paths, asks Echeverría, isn't it the same as the event of thought?

KEY WORDS: Bolívar Echeverría, contemporary philosophy, Ecuadorian philosophy, Latin American thought.

*¿Somos hoy capaces de ya no ser filósofos de la letra (Buchstabenphilosophen), sin convertirnos por ello en filósofos de la voz ni sencillamente filósofos inspiradores? ¿Somos capaces de medirnos con la exposición poética de aquella vocación que, principio no presupuesto, surge solamente donde ninguna voz nos llama? Solo en este caso la tradición dejaría de ser remisión y traición de un traspasamiento indecible, para afirmarse realmente como Uberlieferung, liberación y prueba de sí: hen diapheron heauto (uno que se lleva a sí mismo), sin vocación y sin destino. Ella habría entonces, realmente perdonado lo que en ningún caso puede ser presupuesto.*

Giorgio Agamben, *La potencia del pensamiento*.<sup>1</sup>

ES FRECUENTE EN un momento dado de la producción filosófica de un pensador, hacer un alto en el camino recorrido y realizar un balance de su obra. Este balance deja de ser ocasional y se vuelve aparentemente necesario cuando el pensador nos abandona definitivamente. Siempre hay el malentendido de creer que una obra avanza inevitablemente, de forma progresiva, de un origen a un determinado punto, que se vuelve visible para todos, del que están excluidos por supuesto, la perversidad del círculo o la maliciosa ocurrencia de que todos los caminos conducen al mismo sitio. Sin embargo, esto último es el caso de la filosofía donde todos los caminos conducen a una misma cuestión –*Die Sache des Denkens*–, y el movimiento en

---

1. Giorgio Agamben, *La potencia del pensamiento*, Barcelona, Anagrama, 2008.

círculo es alentador porque suscita de forma casi imperceptible de que se está cumpliendo un recorrido.

En todo caso, más que hacer un inventario, lo que corresponde en el caso de la filosofía es exponerse a la complejidad de las tradiciones que asume y a los relanzamientos que gracias a dicha complejidad puede suscitar en nosotros. La filosofía de Bolívar Echeverría (Riobamba, 2 de febrero de 1941-México D.F., 5 de junio de 2010) es en este sentido excepcional porque no se agota en la especialización en una corriente, está abierta a todas las voces. Es un discurso crítico que no pretende dar cuenta de las encrucijadas de nuestra existencia contemporánea y que por lo mismo asume lo que en términos heideggerianos se llamaría más que filosofía, pensar, asumiendo que vivimos en la época del final de la filosofía entendida como metafísica, es decir como fundamentación a partir de un principio que sería el constituyente del pensamiento.

El panorama intelectual de la filosofía en América Latina a mediados de los años 60 del siglo pasado estaba definido por tres cuestiones que en esa época parecían fundamentales y que nacían de la pregunta, ambiguamente planteada del sentido de la filosofía. Muchos extendieron esta pregunta relacionándola con la producción filosófica de nuestra región. Ambigua porque ciertamente en un momento del recorrido filosófico surge la pregunta del sentido de la filosofía o, si se quiere, del asombro de la presencia de un pensar que no se inscribe en las diferentes ciencias ni tampoco constituye un aporte utilitario para cambiar las costumbres o las ideologías de las personas y de los diferentes grupos sociales y que tampoco puede usarse con fortuna frente a las exigencias cada vez más avasallantes de la vida cotidiana. ¿Para qué sirve la filosofía? "...La filosofía sirve para entristecer. Una filosofía que no entristece o no contraría a nadie no es una filosofía. Sirve para detestar la estupidez, hace de la estupidez una cosa vergonzosa".<sup>2</sup> El carácter de pregunta de la filosofía destruye las ilusiones de reforzar con ella los diferentes mitos que son reclamados desde las sociedades.

La filosofía, inclasificable entre las ciencias es además un saber paradójico porque identificado con la institución que por excelencia debiera ser su albacea permanente, la Academia, resulta más bien un huésped incómodo. Pero asombrarse o preguntar por el sentido de la filosofía no implica,

---

2. Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1971, p. 149.

como veremos, ni mucho menos, volver dependiente a la interrogación de la tierra en la que supuestamente ocurre, si por tierra entendemos solamente el lugar donde por azar los filósofos como seres humanos han nacido o viven. Sería el caso de América Latina. Planteada desde esta tierra, la pregunta por el sentido de la filosofía pierde su fuerza y se convierte en un problema de influencias, de relaciones de poder, que debe ser medido y evaluado. Está condenada además, a la *habladuría*, es decir, “la posibilidad de comprenderlo todo sin apropiarse previamente de la cosa”.<sup>3</sup> Es de otra forma cómo la filosofía se ocupará de las instancias geopolíticas que ciertamente no coinciden con las descripciones provenientes de las ciencias.

Esta primera cuestión, afectada de ambigüedad como hemos dicho, giraba en torno al quehacer de la filosofía en América Latina que llevaba implícita la concepción de la misma como un aporte intelectual al desarrollo de las sociedades en las que estaba inserta. ¿Cómo debería ser entonces la filosofía en América Latina? ¿En qué consistía su diferencia, si es que la había, con la que se realizaba en el mundo occidental? Parecía evidente que no era lo mismo hacer filosofía en Alemania que en México o en Argentina. ¿Pero, la diferencia de vivir en sitios distintos podría comunicar al quehacer filosófico una diferenciación específica con respeto a lo que se hacía en el mundo europeo? La pregunta, además, estaba cruzada por el problema de la necesidad de la filosofía de inscribirse institucionalmente, en nuestro caso de “la ciudad letrada” en términos de Ángel Rama, precisamente como lo estaba haciendo el pensar europeo sin atender a que esa inscripción era una posibilidad abierta por la forma cultural de la modernización capitalista. Los equívocos aumentaban: se debería construir primero la institucionalidad de la Academia para alojar a la filosofía en los mismos términos que lo hacían las instituciones universitarias europeas. Como si el hecho, el acontecimiento del asombro, pudiese registrarse geográficamente. “El discurso teórico de una época no elige a su arbitrio ni el tema ni la tendencia básica de su tratamiento”.<sup>4</sup>

Pero había una segunda cuestión, unida a esta primera, que profundizaba los equívocos. El problema de la relación de la filosofía con su tiempo. Si la “razón era la rosa en la cruz del presente” como había proclamado

---

3. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997, p. 193.

4. Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la Modernidad*, México D.F., UNAM/El Equilibrista, 1995, p. 27.

Hegel en Berlín, ¿cuál era el presente en que vivían los que, insisto, por azar habían nacido y crecido en América Latina? ¿Y qué se esperaba fuese su relación con ese presente? ¿Dejar simplemente testimonio como notario fiel o contribuir a su cambio? ¿Era un problema simplemente de voluntad o como se decía en aquella época, de toma de conciencia? Por supuesto, esta formulación llevaba implícita una de las dimensiones básicas de la Modernidad: la concepción de que “nuestro tiempo es un tiempo novísimo”,<sup>5</sup> consecuencia de que a raíz del “deslinde entre lo novísimo y lo moderno, la actualidad como historia del presente dentro del horizonte de la Edad Moderna, pasa a ocupar un lugar prominente”. *Novísimo* quiere decir que el presente está herido de futuro y que el orden actual implica un desmoronamiento, una ruptura dentro de sí mismo.

Como consecuencia de la problemática desatada por esta cuestión, la filosofía debía ocuparse fundamentalmente de su época, en la cual “el futuro habría ya empezado”. Precisamente, una filosofía que se había extendido por toda América Latina en esos años recalca lo que se llamaba *el compromiso de los intelectuales* en general con el presente. Este compromiso era inevitable como consecuencia de la *facticidad* de la existencia humana. El intelectual y por ende, el filósofo, debía ser comprometido con el presente pero para cambiarlo, no, por supuesto, por decisión propia, sino por la condición misma del tiempo en la Modernidad. La difícil alianza entre el marxismo entendido como teoría política de la Revolución pero también como inspirador de los modelos del socialismo real y el pensamiento occidental salido de la fenomenología y de las grandes escuelas desde la Ilustración estaba en principio soldada. Naturalmente, a la letra, equivalía a admitir que el presente de Marx era el presente de quienes a mediados del siglo XX se debatían en las luchas coloniales por la independencia de las metrópolis o, en el caso de América Latina, de dictaduras y de opresión y sobre todo de situaciones sociales injustificables que se volvían crecientes. Había en la América Latina de la época un sentimiento generalizado de embriaguez por el cambio –la Revolución– que se veía venir. ¿Qué relación existiría entre la Modernidad y la Revolución, y, todavía más importante, entre la Modernidad y los períodos en que la Revolución se agotaría y en su lugar se preferiría a la estabilidad de la Reforma? La época de finales del siglo XX parece ser otra:

---

5. Jürgen Habermas, *El discurso crítico de la Modernidad*, Madrid, Taurus, 1989, p. 17.

[...] Según los datos disponibles acerca del tiempo presente –tiempo anterior a los de la *perestroika* rusa y las revoluciones de la Europa Centro-Oriental sobre el mundo occidental–, lo más probable es que se trate de una época de actualidad de la reforma; una época en que la historia parece adelantarse a la política, a diferencia de otras, que Lukacs llamó de “actualidad de la Revolución” en las que la política parece rebasar a la historia.<sup>6</sup>

Pero, paradójicamente, y esta es la tercera de las cuestiones, ese sentimiento de embriaguez se contrastaba con la sensación también existente desde finales del siglo XIX y sobre todo en las primeras décadas del XX, de que existía un agotamiento espiritual e intelectual en la cultura llamada moderna, donde quitado el sueño de la Revolución, la condición humana asumía su carácter de aventura. Una especie de pesimismo de la época, en principio incompatible con la embriaguez de la ruptura revolucionaria, resultado de las configuraciones culturales de la Modernidad. Ya en los *Aufzeichnungen des Malte Lauris Brigge* publicados en 1910, Rainer Maria Rilke se preguntaba:

¿Es posible que, a pesar de los inventos y del progreso, a pesar de la cultura, de la religión y la sabiduría del mundo, los hombres hayan permanecido en la superficie de la vida?... ¿Es posible que haya sido malentendida toda la Historia Universal?... ¿Es posible que aún no se haya visto, conocido o dicho algo auténtico ni importante? Sí, es posible.

Si se analizan estas tres cuestiones, pese incluso al desenfoco de algunas de sus versiones como la ingenuidad de pretender hacer una filosofía nacional o una filosofía de la militancia política, las exigencias para un pensamiento que estuviese a la altura de la problemática señalada, planteaban la necesidad de asumir la actualidad del presente, cuyo análisis debería dar cuenta, más allá de las buenas intenciones, de las transformaciones que estaban ocurriendo pero también de la sensación de pérdida, de despedida, producto ya no de una subjetividad elitista sino del carácter del azar de los eventos. También del dolor y del horror por las víctimas que las transformaciones habían exigido y que mostraban al hombre como un animal rampante sobre sus futuras víctimas a las que negaba su condición de humanos. Y por

---

6. B. Echeverría, *Las ilusiones...*, pp. 35-36.

supuesto, más allá de las tragedias de las guerras mundiales y las guerras de liberación de las colonias, el porvenir mundial. En este sentido, la historia de la Modernidad es también la historia del pesimismo sobre la condición humana, o, su variante que permitiría en principio soslayarlo, del cinismo: “Una civilización cínica. Esto es, una *construcción* del mundo de la vida que, para afirmarse en cuanto tal, debe volver sobre la *destrucción* que está implícita en su propio diseño y *utilizarla* expresamente”.<sup>7</sup>

La filosofía de Bolívar Echeverría respondió a estos retos. Se desarrolló en la Academia pero no se dejó sepultar por las exigencias académicas que muchas veces son una forma de escapar al reto del pensar, ocultándolo bajo el cumplimiento ritual de publicaciones, asistencia obligada a seminarios y encuentros y, sobre todo, pertenencia a tribus filosóficas claramente determinadas que exigen fidelidad y otorgan protección. El esfuerzo intelectual de Echeverría fue pensar la época con todas las consecuencias que ello implicó.

*Las ilusiones de la Modernidad* fue uno de los principales textos en que Bolívar Echeverría asumió toda la complejidad de esta problemática. Publicado en 1995 por la Universidad Nacional Autónoma de México, es un conjunto de ensayos o de ponencias presentadas en diferentes universidades, unidos por un tema común, el significado precisamente de la actualidad del mundo a finales del siglo XX y, sobre todo, a partir de la simbólica caída del Muro de Berlín en 1989 y el desmoronamiento de los países del Socialismo Real en la última década de ese siglo. ¿Qué significado tenían esos acontecimientos, pero, sobre todo, qué pasaba con la filosofía entendida como discurso crítico?

Las preguntas eran varias. ¿Qué decir del cambio a nivel mundial del ritmo acelerado de las revoluciones que caracterizaron el final del siglo XIX y comienzo del XX por la preferencia de las reformas y de los acuerdos que definieron las últimas décadas del último siglo? ¿Nos encontrábamos en una época de consolidación del mundo de la técnica tal cual Heidegger lo había planteado desde la década de los cincuenta? ¿O nuevamente en una época de cambios cuyo final no se avizoraba por ninguna parte? ¿Las condiciones logradas por el desarrollo acelerado de la técnica y las transformaciones de las ciencias para una cultura más racionalizada aseguraban un modo de vida cualitativamente diferente?

---

7. *Ibíd.*, p. 40.

Entre los principales referentes del pensamiento de Bolívar Echeverría aparecen Marx, Heidegger y Benjamín además de Sartre, Lukács, Braudel, Wallerstein e innumerables historiadores, ensayistas, poetas y novelistas. Generalmente, el precio de esta riqueza es la dispersión. En el caso de Echeverría, la formulación de la época y de un pensamiento crítico –crítico porque presenta alternativas a la forma civilizatoria de la Modernidad, que asume y se distancia de la tradición de la filosofía–.

En los años sesenta del siglo pasado, a raíz del homenaje que la UNESCO concedió a Kierkegaard con ocasión del 150 aniversario de su nacimiento, la ponencia de Heidegger, “El final de la filosofía y las nuevas tareas del pensar”, que fue leída por Jean Beaufret, anunciaba el final de la filosofía gracias “al triunfo del equipamiento de un mundo sometido a los mandatos de una ciencia tecnificada”.<sup>8</sup> ¿En estas condiciones, existiría una alternativa diferente?

Mas, ante todo, este pensar, aunque fuera solo posible, sigue siendo muy poca cosa, pues su tarea tiene el carácter de una preparación y no de una fundación. Le basta con hacer despertar una disponibilidad del hombre para algo posible, cuyo perfil permanece oscuro y cuyo advenimiento resulta incierto.<sup>9</sup>

Para Heidegger, la Modernidad tenía el proyecto de extender una hegemonía basada en la técnica en todo el planeta. En la consolidación de este proyecto, la filosofía, entendida desde la metafísica como hemos señalado al comienzo, se agotaría precisamente en la dominación de las ciencias y de las técnicas. Ya hemos señalado cómo Bolívar Echeverría asume en parte esta visión heideggeriana no solo aceptando el carácter planetario de esta dominación técnica sino, además, intentando pensar más allá de las categorías de lo que ha definido a la filosofía como tal.

Ciertamente, el proyecto moderno es devastador para la vida cotidiana porque subordina a una racionalización todas las esferas de la vida. Y sin embargo, la cultura, una de las grandes preocupaciones de Bolívar, es reacia a esta dominación y hace surgir nuevas formas del vivir que tratan de man-

---

8. Jean Paul Sartre *et al.*, *Kierkegaard vivo*, Madrid, Alianza Editorial, 1968, p. 168.

9. *Ibid.*, pp. 136-137.

tener dichas esferas. Es el caso de lo barroco que si bien no es exclusivo de América Latina, tiene en esta región un asentamiento cultural histórico:

El mundo que vacila es el de la Modernidad, el de la confianza en una cultura que enseña a vivir el progreso como una anulación del tiempo, a fundar el territorio en una eliminación del espacio, a emplear la técnica como una aniquilación del azar; que pone la naturaleza-para-el-hombre en calidad de sustituto de lo Otro, lo extra-humano; que practica la afirmación como destrucción de lo negado.<sup>10</sup>

Frente a este carácter “depredatorio” de la Modernidad, surge el barroco “como una estrategia para hacer ‘vivable’ algo que básicamente no lo es: la actualización capitalista de las posibilidades abiertas por la Modernidad”.<sup>11</sup> ¿Qué relación existe entre lo barroco como estrategia de vida y el final de la filosofía entendida como metafísica, es decir, a partir de un principio que ordena las relaciones de poder y que por lo mismo termina agotando y asfixiando a la vida en nombre de la cual pretende servir? Moverse en esta senda, ¿no equivale a hacer la pregunta, al acontecimiento del pensar?☼

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *La potencia del pensamiento*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- Altamirano, Carlos, director, *Historia de los intelectuales en América Latina. I. La ciudad letrada: de la conquista al Modernismo*, Buenos Aires, Katz editores, 2008.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1971.
- Echeverría, Bolívar, *Las ilusiones de la Modernidad*, México D.F., UNAM/El Equilibrista, 1995.
- *La modernidad de lo barroco*, México D.F., ERA editorial, 2005.
- Falk, Walter, *Impresionismo y Expresionismo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1963.
- Habermas, Jürgen, *El discurso crítico de la Modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.
- Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997.
- Sartre, Jean Paul, *et al.*, *Kierkegaard vivo*, Madrid, Alianza Editorial, 1968.

---

10. Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México D.F., ERA editorial, 2005, p. 14.

11. *Ibid.*, p. 15.

## Borges, “Guayaquil” y la sombra del caudillo<sup>1</sup> (Una historia de imprecisiones, silencios y davídicos coregas)

HUMBERTO E. ROBLES

Northwestern University, USA

### RESUMEN

El autor revisa el cuento “Guayaquil”, de Jorge Luis Borges, incluido en *El informe de Brodie*; su motivo es la histórica reunión entre Bolívar y San Martín en dicha ciudad. Es interpretado a la luz de la novela *Nostramo* de Joseph Conrad, aludida en el relato, y que se refiere a los devaneos y traiciones de las élites criollas y sus caudillos. Robles sostiene que Borges presenta en “Guayaquil” su propia visión de la Historia: una construcción a base de perspectivas que se cruzan, de reordenamientos de datos y de imprecisiones; para Borges, en la lucha de poderes entre caudillos populares y refinados políticos pesarían más la voluntad y la decisión que las palabras. Finalmente, el autor revisa el efecto de una distinta organización de los cuentos del libro. El de la primera versión inglesa apuntaría a mostrar un ascenso en la representación de la barbarie (como tema de los textos), presente en las repúblicas latinoamericanas siglo y medio después de sus independencias.

PALABRAS CLAVE: Borges, Historia, civilización/barbarie, república, caudillo, Bolívar, San Martín, *Nostramo*.

### SUMMARY

The author examines “Guayaquil”, a short-story by Jorge Luis Borges included in *Doctor Brodie's Report*, which tells the historical rendezvous between Bolívar and San Martín that took place in the city. Robles sheds light on Borges' text through references to Joseph

---

1. *La sombra del caudillo* (1929) es el título de una de las mejores novelas del escritor mexicano Martín Luis Guzmán (1887-1976).

Conrad's novel *Nostramo*, plotted with criollo elites and caudillos, their wanderings and betrayals. Robles claims that Borges depicts his own view of history in "Guayaquil": a construction based on intertwining perspectives, rearranged pieces of information and imprecisions. In the quest for power, where popular caudillos as well as refined politicians are involved, Borges would believe a major role is played by will and decision as opposed to words. Finally, the author examines the effect of how stories are organized differently within the book. The first English version would show an increasing representation of barbarism (as theme), present in Latin American nations a century and a half after their independence.

KEY WORDS: Borges, history, civilization/barbarism, republic, caudillo, Bolívar, San Martín, *Nostramo*.

*Mon siège est fait.*  
Abbé Vertot

*El mundo es unas cuantas imprecisiones.*  
*El río, el primer río. El hombre, el primer hombre.*  
J. L. Borges

EL PRIMERO DE los epígrafes que encabezan este ensayo remite a palabras atribuidas al Abbé Vertot (1665-1735), palabras que también, con una imperceptible variante tipográfica, ponen "fin", por así decirlo, sin descartar los al menos dos sentidos de ese vocablo, a "Guayaquil", el relato de Borges recopilado en *El informe de Brodie* (1970). Cuenta la tradición que Vertot ya había terminado de escribir su *El sitio de Rodas* cuando recibió datos procedentes de Malta que hacía un año había estado esperando. La frase citada, su presunta respuesta o excusa por no incluir el nuevo material, propone que su labor sobre el tema, dadas las circunstancias, y según su arbitrio, había concluido. Les tocaba a nuevos escribas proseguir y ampliar el estudio. Correspondientemente, le toca al lector de "Guayaquil" 1. inducir posibles semejanzas entre la perspectiva del narrador del cuento de Borges y la suya propia;<sup>2</sup> 2. desentrañar e interpretar quizás alguna alusión que incremente y proponga nuevos horizontes de significado.

- 
2. La imperceptible variante tipográfica aludida es que la palabra *mon* no aparece en letras bastardillas en el texto de Borges (al menos es así en la edición que manejamos y cuyos datos bibliográficos proporcionamos después). El narrador enfatiza de ese modo su calidad de sujeto; y también suscribe una más de las tantas imprecisiones que impregnan "Guayaquil".

El segundo epígrafe proviene del poema “Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad” que Borges incluyó en su *Fervor de Buenos Aires* (1925). Destaco del primer verso la palabra *imprecisiones*, en tanto ese vocablo sugiere algo ambiguo, vago, borroso, confuso. Del siguiente verso puntualizo la identidad del uno y del otro, la de todos.

Caso aparte, dada la invocación de Conrad, no es ocioso deducir que Borges leyó *Nostromo. A Tale of the Seaboard* (1904) en inglés y que su interés en dicha obra, clave en cualesquiera lecturas de “Guayaquil”, se remonta a muchos años ha. No fue hasta 1926 que apareció en Barcelona la traducción al español de la novela de Conrad con el título *Nostromo. Relato de un litoral*, traducción realizada por Juan de Mateos de Diego para la editorial Montaner y Simón. Ataño añadir además, en vista de la lectura de “Guayaquil” que suscribimos, que en 1967, en una entrevista concedida a la revista *Paris Review*, 1967, p. 40, Borges se expresó sobre Conrad en estos términos: “Conrad thought that when one wrote, even in a realistic way about the world, one was writing a fantastic story because the world itself is fantastic and unfathomable and mysterious” (Conrad pensó que cuando uno escribe acerca del mundo, aun en una vena realista, uno en efecto escribe una historia fantástica porque el mundo en sí es fantástico, impenetrable y misterioso).<sup>3</sup>

Los dos epígrafes, quisiera pensar, insinúan, en una suerte de síntesis, lo que yace al fondo de mi lectura de “Guayaquil”: 1. los límites y las imprecisiones del conocimiento histórico; 2. las asombrosas variantes en forma e índole que se dan en las manifestaciones de sujetos y arquetipos: las viables correspondencias que ese factor permite. Lectura que oblicuamente, por encadenamiento, tiene presente alguna consecuencia (el caudillaje) del vasto proceso de emancipación política y espiritual hispanoamericana, y que reconoce que las interpretaciones y reinterpretaciones históricas de los movimientos independentistas se hallan aún en curso. Hasta las etiquetas historiográficas parecieran corregir imprecisiones en la celebración, p. ej., de un acontecimiento auténtico y legendario ocurrido en la capital ecuatoriana hace dos siglos.<sup>4</sup>

---

3. Ver: Ronald J. Christ, *The Narrow Act. Borges' Art of Allusion*, Preface by Jorge Luis Borges, New York, New York University Press, 1969, p. 103. Todas las traducciones a lo largo de este escrito, a menos que se indique lo contrario, me corresponden.

4. Ecuador es mi lugar de origen y por eso lo menciono, pero el caso puede aplicarse también a cualquiera de nuestros países.

Desde siempre se ha pronunciado en las historias del Ecuador, en sus escuelas y colegios, en los órganos oficiales y en los medios de comunicación que el primer grito de independencia en América tuvo lugar en Quito. Es reflexivamente gratificador ver que a ese grito se lo identifica en la convocatoria sobre el tema que recientemente emitió la Universidad Andina Simón Bolívar como una revolución, como la Revolución de Quito del 10 de agosto de 1809, como una de las importantes insurrecciones y levantamientos que se dieron en América frente a España, como parte, en suma, de la formación de una conciencia nacional, igualmente evidentes en las tantas y diferentes latitudes del continente.<sup>5</sup> Acaso llamar revolución a lo que antes se llamaba grito, por mucho que se le diera a este prioridad histórica, resulta más significativo y más digno de estudio. Queda en el aire, sin embargo, la idea de cuándo termina una revolución, como bien se ha preguntado Hobsbawm.<sup>6</sup> De hecho, en el Ecuador y en otros ámbitos de nuestra América la marcha revolucionaria no pareciera hallar solución de continuidad.

En esa luz, retrospectivamente, el encuentro o desencuentro de Bolívar y San Martín el 26 y el 27 de julio de 1822 en Guayaquil, implícito en el título del cuento de Borges, es un detalle más en la concatenación de hechos y revueltas que perduran y que, como expresó Shakespeare en otro contexto, remiten a una situación que es aún imposible de aclarar sin riñas y trifulcas, porque “So foul a sky clears not without a storm” (Un cielo tan turbio no se aclara sin tormenta). Situación que, dentro ya del ámbito hispanoamericano, un personaje de Conrad en *Nostramo* atribuye a la ira de Dios: “God looked wrathfully at these countries, or else He would let some ray of hope fall through a rift in the appalling darkness of intrigue, bloodshed, and crime, that hung over the Queen of Continents” (Dios descargó su ira en estos países, de no ser así permitiría que al menos un rayo de esperanza se

- 
5. Piénsese al respecto, p. ej., en las insurrecciones, levantamientos y alborotos frente a España que se dieron en México a lo largo de la Colonia, según aparecen documentados en el espléndido libro de Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl and Guadalupe. The Formation of Mexican National Consciousness 1531-1813*, trad. Benjamín Keen, Foreword Octavio Paz, Chicago, University of Chicago Press, 1976. El caso de México, sabido es, se repite y se prolonga en otras latitudes de América: en Bolivia, en Perú, en la Nueva Granada.
  6. E. J. Hobsbawm, “Revolution”, en Roy Porter y Mikulas Teich, eds., *Revolution in History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 5-46. Ver especialmente las pp. 21-35. En Ecuador y en otras latitudes hispanoamericanas la marcha revolucionaria sigue vigente y no pareciera agotarse.

filtré entre la asombrosa oscuridad de las intrigas, de los derramamientos de sangre y crímenes que se perpetraban sobre la Reina de los Continentes).<sup>7</sup> Dictámenes, el uno y el otro, oportunos y vigentes todavía.

## II

A primera instancia se podría pensar que el título de este artículo va a pretender inmiscuirse por los vericuetos y sombras de la historia de la ciudad de Guayaquil, de su nombre y fundación, del proceso de su emancipación e independencia, sacando para ello a relucir algún oscuro dato histórico desentrañado por Borges. Nada de eso, a no ser que sea alusivamente. La biblioteca que existe sobre el puerto ecuatoriano es vasta e inconclusa, y no solo destaca en ella, por así decirlo, el famoso y mudo encuentro entre Bolívar y San Martín.<sup>8</sup> En torno a esa biblioteca, y en torno a esa entrevista, cual suscribe el narrador de “Guayaquil”, en el primer párrafo del cuento, hay “crecientes sombras”:

No veré la cumbre del Higuerota duplicarse en las aguas del golfo Plácido, no iré al Estado Occidental, no descifraré en esa biblioteca, que desde Buenos Aires imagino de tantos modos y que tiene sin duda su forma exacta y sus crecientes sombras, la letra de Bolívar.<sup>9</sup>

Sombras que, a la larga –vistas en el contexto del relato y teniendo en cuenta la referencia directa a *Nostramo*, la novela de Conrad–, remiten a nacionalismos y caudillajes, a ficciones, y a una visión de la historia como un

---

7. La frase de Shakespeare proviene de su drama *King John*, iv, ii. Conrad la usó como epígrafe en *Nostramo* (1904). Todas las referencias a esta última obra vienen de la edición de Oxford University Press (Londres, 2007), cuyo aparato crítico, introducción y notas les corresponden a Jacques Berthoud y Mara Kalnins. Ver las pp. 1 y 63 para el material citado.

8. El suscrito también ha contribuido a abultar esa bibliografía en un número que la revista a continuación nombrada dedicó a los Puertos de América Latina. Cfr.: Humberto E. Robles, “Imagen e idea de Guayaquil: el pantano y el jardín (1537-1997)”, en *Caravelle*, No. 69, Toulouse, 1997, pp. 41-67.

9. “Guayaquil”, en *El informe de Brodie*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1970. Cito según Ediciones Destino (Madrid, 2006), p. 115. Esta edición, a cargo de Jorge García López, pareciera ser la más cuidada a nuestro alcance; en ella se llama la atención a algunas variantes, no a todas, en cuanto a la edición príncipe de 1970.

constante arreglo y desarreglo de interpretaciones, de perspectivas y nuevos datos dentro de datos y, no menos, virtualmente, a un comentario sobre la realidad y el destino sudamericanos: sobre sus posibles defectos y luchas hegemónicas, sobre sus tantas imprecisiones.

El meollo del argumento que presenta “Guayaquil” se lo rezuma ya del primer párrafo citado. El narrador concede alusivamente su derrota frente a un todavía anónimo contrincante que ha impuesto su voluntad y que le ha impedido realizar un previsto viaje a Sulaco, capital del Estado Occidental, donde hubiera podido examinar, en calidad de historiador, unas presuntas cartas de Bolívar en que este dizque explica lo ocurrido en su encuentro de Guayaquil con San Martín. El relato va a duplicar metafóricamente ese encuentro, cual ese espejismo que se da en las aguas del golfo Plácido, poniendo frente a frente a dos historiadores de Historia Americana, docentes de dos universidades ubicadas en opuestas latitudes argentinas: 1. al narrador, patricio, “hombre fino”, esbelto, republicano, ferviente y meditativo practicante de su disciplina, radicado en la calle Chile de la norteña Buenos Aires; y 2. a Eduardo Zimmermann, inmigrante nacido en Praga, toscos, nervioso, cabezón, de vulgar estatura y aliño torpe, semita, discípulo de Schopenhauer, profesor en la Universidad del Sur.<sup>10</sup>

- 
10. “Hombre fino”: Conrad emplea esa expresión, en español, para designar en *Nostromo* a los protagonistas cultos, caballeros, patricios (p. ej. el intelectual Martín Decoud y los de su clase). *Nostromo*, el personaje, lo resume así: “Ah! They were all alike in their folly, these *hombres finos* that invented laws and governments and barren tasks for the people” (“¡Ah! Todos eran iguales en su insensatez, estos ‘hombres finos’ que inventaron leyes y gobiernos y faenas infecundas para el pueblo” p. 355.) (Imposible no pensar en que “el hombre fino” tiene sus antecedentes en *Il Cortigiano* (1528) de Baldassare Castiglione. Hay estudios, independientemente de *Nostromo*, que puntualizan esa evolución.)

A dicho tipo de individuo Conrad contrapone el “man of the people” (hombre del pueblo), personificado este en *Nostromo*. Conrad mismo, en las “Author’s Notes” (Notas del autor) dejó este testimonio en el que caracterizó el asunto así: “I needed there a Man of the People as free as possible from his class-conventions and all settled modes of thinking [...] *Nostromo* does not aspire to be a leader in a personal game. He does not want to raise himself above the mass. He is content to feel himself a power –within the People–” (Necesitaba un Hombre del Pueblo lo más libre posible de las convenciones de clase y de las establecidas normas de pensamiento [...] *Nostromo* no aspira a ser un líder en un plan y reto de ambición personal. Él no quiere auparse por encima de las condiciones de la masa. Está contento con sentirse como una fuerza –entre los del Pueblo–” p. 409).

El diálogo entre esos dos hombres, y la voluntad del uno imponiéndose a la del otro, organiza el argumento del relato. Argumento que en realidad cuenta con al menos dos finales, igualmente falsos: 1. el pasaje para el vuelo de Ezeiza a Sulaco que lleva en su portafolio Zimmermann; y 2. las palabras del narrador afirmando que no escribirá más y que su *siège est fait*. El uno y el otro final no son más que reflejos de reflejos, artificios, que ponen en tela de juicio la misma esencia de la historia. Ezeiza existe, pero Sulaco es una invención. A su vez, las páginas que el narrador dizque iba a entregar al fuego, y que acaban con las citadas palabras de Vertot, constituyen una más de las tantas imprecisiones que impregnan “Guayaquil”. ¿Quién las rescató, dónde las descubrieron y cómo llegan a las manos del lector? Por otro lado, lo ocurrido en la entrevista entre el narrador y Zimmermann resulta igual de vago e incompleto como en la que participaron Bolívar y San Martín. Solo un punto de mira se registra: el del testigo y narrador. ¿Pero qué del punto de mira del actor, del que la ejecutó, de Zimmermann? Eso queda en el silencio. Las aludidas imprecisiones pareciera que parten, pues, de una premisa falsa, ficticia, elíptica, pero que en el fondo, por medio de una suerte de operación mágica, cuestiona los anales de toda una disciplina, de la historia, algo que nos permite volver a reiterar con Conrad y Borges que el mundo es fantástico, impenetrable y misterioso.

“Guayaquil” es una ficción que remite a otra ficción y que se desparrama por medio de alusiones a otros imaginarios que se amplían, bifurcan y estallan hasta hacernos ver la imposibilidad de llegar a la certeza de los he-

---

Finalmente, por analogía, persuade que en muchos sentidos, no en todos, el careo entre el narrador y Zimmermann no dista de ser un eco, y viceversa, de lo que registra *Nostromo* y de un amplio historial de oposiciones sostenidas por diferentes formas e índoles, evidentes en la novela y el cuento.

Caso aparte, Daniel Balderston, *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges* (Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996), p. 189, indica que en la versión de 1970 el nombre de Zimmermann figura como Zimerman y que Borges lo cambió a la versión última, la de 1974, para evitar confusiones con el del acaso controversial periodista Jacobo Timerman, detalle que a su vez propone encubrimientos e intrigas que no vienen aquí al caso, pero que Balderston las usa para apoyar su tesis en cuanto a referencias históricas concretas. Olvida Balderston que en la edición en inglés (1972), firmada en 1970, ya está el nombre Zimmermann. Por eso, más plausible, creemos, es que Borges haya pensado que “la nueva” versión del apellido con la doble “m” propusiera en la realidad ficticia, incluso para Heidegger, la imprecisión de la identidad judía / alemana de Eduardo Zimmermann presente en el apellido.

chos: imposible dar con esa página o con esa letra que busca el eterno transeúnte de “La Biblioteca de Babel”. Así, dentro de lo posible, mi intención no es repasar lo dicho por la crítica, a menos que sea absolutamente necesario.<sup>11</sup> Prefiero fijarme en las imprecisiones que sostienen el texto y que descarrilan al lector y que, no obstante, proponen, a la larga, una visión nada halagadora de la historia y del imaginario político y cultural hispanoamericanos. El narrador entiende ese descarrilamiento. Por eso, en lo que es el núcleo o punto de arranque del relato, aquél nos aclara su cometido de este modo:

Para que mi relato se entienda, tendré que recordar brevemente la curiosa aventura de ciertas cartas de Bolívar, que fueron exhumadas del archivo del doctor Avellanos, cuya *Historia de cincuenta años de desgobierno*, que se creyó perdida en circunstancias que son del dominio público, fue descubierta y publicada en 1939 por su nieto, el doctor Ricardo Avellanos (p. 116).

Queda establecido así que “Guayaquil” es una excusa para reflexionar sobre el carácter de la ficción y de la historia. En primer término, el referido escrito de Avellanos no existe en la realidad y tampoco su autor, y mucho menos, su nieto. Cualquier lector atento de *Nostromo* sabe que es inverosímil que este último exista. La novela especifica que su presunto abuelo, José Avellanos, tuvo solo una hija, la bella Antonia, y que esta no dejó descendencia. “Guayaquil” resulta así una invención en la que el sentido de realidad, valga la aparente contradicción, se estructura sobre una premisa falsa, inexistente. Reclamar certezas es un absurdo, es olvidar esta opinión que

- 
11. Relativamente hablando, “Guayaquil” no es de los escritos más estudiados de Borges. Hay comentarios de diferente índole: los que se abandonan en las complicaciones laberínticas de los referentes históricos (Balderston); los que se fijan en la preeminencia del nacionalismo, en el enigma y el secreto argentinos (Tulio Halperín Donghi, citado por Balderston, p. 190; Jorge Panesi, *Críticas*; Martín Kohan, *Variaciones Borges*, July 1, 2003); los que llaman la atención a lo críptico (Antonio Cuevas, *Tal Cual*, 13 de marzo, 2008). Hay otros que optan por el campo de la filosofía y ven enfrentados en el cuento a Hegel y Schopenhauer (he allí la conversación en *Devaneo*, YouTube de Bolivia, entre Roberto Barbero Anaya y Enrique Fernández García, octubre 21, 2008, conversación que parte seguramente de esta observación que figura en “Guayaquil”: “el poder estaba en el hombre, no en la dialéctica”, p. 122). Roberto Ignacio Díaz, por su parte, escribe sobre “Borges en ‘Guayaquil’: las cosas de la historia”, en *Revista Hispánica Moderna*, vol. 50, No. 2, 1997, pp. 315-26; y Luis Martínez de Mingo se propone un resumen de la colección en “El decálogo ciego y los Yahoos”, C.I.F.T., XI, Fase 1, 2 (1985), pp. 59-69.

recogemos en “Historia de Rosendo Juárez”, cuento incluido en *El informe de Brodie*: “[El finado Paredes] tenía sus cosas; le gustaba mentir, no para engañar, sino para divertir a la gente” (pp. 43-44).

Divertido es en efecto reconocer que lo que sí es de “dominio público” para los lectores a quien se remite el narrador de “Guayaquil” es que tanto el autor, Conrad, como el narrador de *Nostramo* hacen elogiosa referencia de la obra de Avellanos, *History of Fifty Years of Misrule* (*Historia de cincuenta años de desgobierno*), como fuente y autoridad imparcial de la historia de Castaguana, el país al cual pertenecían el Estado Occidental y su capital, Sulaco, antes de que ocurriera el movimiento de secesión y se estableciera un nuevo país, el Estado Occidental. El proceso alusivo se amplía aun más si se recuerda que en la novela misma el periódico *Porvenir*, dirigido por el intelectual progresista y afrancesado Martin Decoud, edita la obra de Avellanos solo para ver sus páginas convertidas en basura, flotando en las acequias y desagües, esparcidas en el aire, convertidas en antorchas para detonar fulminantes de trabucos cargados de perdigones, para verlas pisoteadas en el lodo (Cfr: *Nostramo*, pp. 365, 132, 409, 174, 170-71). De los tantos “datos” y falsas referencias bien puede uno sacar conclusiones. ¿Qué decir?

Más recomendable resulta no olvidar la amonestación y aclaración que hace el narrador sobre cómo entender *su* relato. Para que *su* “Guayaquil” se entienda, quedamos advertidos, importa no olvidar que se apoya en materiales falsos, en imprecisiones, en reproducciones y espejismos que van de un presunto nevado reflejado en el silencio de un oscuro golfo inexistente a juegos de identidad en que figuran, se pierden y se esfuman las diferencias entre realidad e invención. La duplicación anunciada por el Higueroa, ficticio nevado de la apócrifa Costacagua cuya historia Joseph Conrad y el narrador de *Nostramo* se la adjudican a José Avellanos y que el narrador de “Guayaquil” se la adjudica al capitán José Korzeniovski, alias Joseph Conrad, y entre cuyos papeles, los de Avellanos, se encuentran unas supuestas cartas de Bolívar que el narrador de “Guayaquil” se disputa el acceso a las mismas con Eduardo Zimmermann, cuya versión de la historia no tenemos, pero de quien sabemos algo por el relato que el narrador de “Guayaquil” dizque echó al fuego, relato que seguramente el autor de *El informe de Brodie*, Borges, exhumó de algún archivo y que gracias a ese rescate el lector (nosotros) ahora puede divertirse opinando sobre la polémica que se ha venido librando en cuanto a lo ocurrido en Guayaquil entre Bolívar y San Martín y, por contigüidad, entre los historiadores.

Como no contamos con el punto de vista de Zimmermann, hipotético escriba e historiador cuyo informe daría “fin” al asunto, todo resulta inconcluso, lleno de silencios y sombras, proponiendo así una vez más que “El mundo es unas cuantas imprecisiones.”, que “El río [es], el primer río. [y] El hombre, el primer hombre”. Visto el asunto así, un hombre es todos los hombres, Bolívar es San Martín, San Martín es Bolívar, Zimmermann y el narrador también son uno y el otro según el caso, sin olvidar la posible función del lector. De “El jardín de senderos que se bifurcan” recogemos estas sentencias que aclaran, convenientemente quizás, la visión histórica que se halla al fondo de “Guayaquil”, visión histórica que entendemos imaginada como “una obra platónica, hereditaria, transmitida de padre a hijo, en la que cada nuevo individuo agregara un capítulo o corrigiera con piadoso cuidado la página de los mayores”.<sup>12</sup> ¿Acaso la duplicación anunciada por el Higuero, ficticio nevado de la ficticia Costacagua, encaja dentro de ese proceso de agregaciones y duplicaciones: Conrad remite a Avellanos, el narrador y Zimmermann a los dos anteriores, Borges y el lector a todos ellos, y así indefinidamente, y así, igual, proseguimos a un imprevisto futuro o nos remontamos a un igualmente imaginado *in illo tempore*.

### III

En el “Afterword”, suerte de epílogo explicativo a *Doctor Brodie's Report*, 1972, la edición inglesa de *El informe de Brodie* (1970), Borges expresó juicios sobre varios de los relatos que integran la colección. Propuso allí que “‘Guayaquil’ can be read in two different ways –as a symbol of the meeting of the famous generals, or, if the reader is in a magical mood, as the transformation of the two historians into the two generals” (“Guayaquil” puede ser leído de dos maneras distintas– como símbolo del encuentro de los célebres generales, o, si el lector se siente propicio a lo mágico, como la transformación de los dos historiadores en los dos generales).<sup>13</sup> Ese comentario,

---

12. J. L. Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, en *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1965, cuarta impresión, p. 106.

13. Jorge Luis Borges, *Doctor Brodie's Report*, translated by Norman Thomas di Giovanni in collaboration with the autor, New York, E. P. Dutton, 1972, p. 125. Cuando de la versión inglesa se trata, la referencia es a esta edición.

fechado en Buenos Aires el 29 de diciembre de 1970, ocho meses después de la primera edición en español, no ha sido lo suficientemente meditado.<sup>14</sup>

Vale considerar primero la segunda de esas lecturas sugeridas. En “El arte narrativo y la magia”, Borges suscribe ejemplos y comentarios que apoyan, por asociación, la transformación mágica de los dos historiadores en los dos generales. Un caso sería el que resume el historial de las sirenas marinas a lo largo del tiempo. Nos enteramos de que estas “cambian de formas” y que “No menos discutible es su índole”. Inferimos de ello que no obstante los avatares en la nomenclatura de las legendarias sirenas, estas siguen siendo las mismas. Dentro de esa línea, y siempre por analogía, pensar que el narrador de “Guayaquil” y su contrincante, Zimmermann, no puedan ser entrevistados como los dos generales es negar el problema fundamental de la novelística, la “causalidad”, según también lo resume Borges en el referido ensayo: “He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está en el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica”. Sigue que negar la posibilidad mágica en eso de transformar a dos historiadores en dos generales sería equivalente a eso de caer en algo similar a esta definición del sustantivo *sirena*, definición que Borges desprecia: “Sirena: supuesto animal marino, leemos en un diccionario brutal”; sería igualmente equivalente si se tienen especialmente presentes las incontables metamorfosis que asumen historiadores y generales, “hombres finos” y caudillos, según figuran alusivamente representados en “Guayaquil”. Sería, en suma, prescindir, como lo indica Borges, recurriendo a Sir James Frazer, de

---

14. Balderston, *¿Fuera de contexto?...*, p. 187, descarta, sin debida explicación, la segunda de las dos lecturas, la lectura mágica, diciendo que “sería una lectura fantástica un tanto desafortunada del cuento”. Olvida las implicaciones de los postulados que constituyen el pensamiento mágico. Así, 1. pasa por alto el principio de causa como generador de efectos de distinto orden y 2. que a las operaciones mágicas las sostienen las leyes de las correspondencias bajo cuyo supuesto la estructura y formas del macrocosmos corresponden a las del microcosmos. Balderston también olvida la referencia a la vasta tradición mágica, cabalística, asociada con el motivo del Golem presente en “Guayaquil”. No hablar de las múltiples formas e índoles que dicha legendaria figura ha ido adquiriendo y en torno a la cual suman al menos estos factores: pueblo usurpado, milagro, guerrero / líder, culto, corrupción, destrucción (No es fortuito que Zimmermann, el significado e implicaciones de su nombre aparte, proceda de la judería de Praga, ciudad identificada con las tantas interpretaciones y representaciones relacionadas con el Golem.)

una “ley general, la de la simpatía, que postula un vínculo inevitable entre cosas distantes, ya porque su figura es igual-magia imitativa, homeopática-ya por el hecho de una cercanía anterior-magia contagiosa”.<sup>15</sup>

Corresponde ver en “Guayaquil” las tantas manifestaciones de esa “ley general”. Los diferentes juegos y giros en cuanto a la figura del historiador ya han sido anotados. Quedan por destacar una y otra de las tantas referencias que parecieran duplicar en distintas épocas, formas e índoles el encuentro entre Bolívar y San Martín. Las hay entre soldados y entre poetas. El narrador de “Guayaquil” se aprovecha para ello de los *Mabinogion*, extraordinaria colección de cuentos galeses que constituyen, la crítica lo parangona, la más extraordinaria obra en prosa de la literatura céltica medieval. Abundan en esa colección los combates y las intrigas, las transformaciones mágicas, las correspondencias temáticas, lo fabuloso. El narrador rescata / descubre / inventa<sup>16</sup> dos episodios de ese libro, o quizás introduce imprecisiones, para 1. fijar analogías entre contrincantes y para 2. recalcar la importancia y elocuencia del silencio, de lo imaginado y entrevisto.

En el primer caso “[...] dos reyes juegan al ajedrez en lo alto de un cerro, mientras abajo sus guerreros combaten. Uno de los reyes gana el partido [...]. La batalla de hombres era el reflejo de la batalla del tablero”. El otro episodio “refiere el duelo de dos bardos famosos. Uno, acompañándose con el arpa, canta desde el crepúsculo del día hasta el crepúsculo de la noche. Ya bajo las estrellas o la luna, entrega el arpa al otro. Este la pone a un lado y se pone de pie. El primero confiesa su derrota”. (pp. 125-26)

Le queda al lector fomentar simpatías con el caso Bolívar y San Martín. Igual con las circunstancias que se desarrollan entre el narrador y Zimmermann. Este, haciendo eco a lo propuesto en las leyendas celtas, gana aparentemente la partida, la gana dos veces. Impone su voluntad frente al otro y también triunfa cual el bardo de la fábula que opta por el silencio. El lector tiene acceso, ya se lo dijo, a la historia del narrador, pero no a la del “triunfador” Zimmermann. La consiguiente confusión y permutación de identidades entre vencedores y vencidos que el lector deriva del encuentro de los dos generales y del de los dos historiadores permite pensar en aquel

15. Ver: “El arte narrativo y la magia”, en *Discusión*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1966, cuarta impresión, pp. 84, 91, 85, 88.

16. En el “Afterword” de *Doctor Brodie’s Report*, p. 123, leemos que “It is a known fact that the word ‘invention’ originally stood for ‘discovery’” (Sabido es que la palabra “invención” originalmente significaba “descubrir”).

tablero de ajedrez en que las leyes del azar (¿de la vida y la muerte?) igual se imponen, más allá de las leyes del juego como de la historia.<sup>17</sup> De hecho, la lucha de los contrincantes, reales o ficticios, anticipa la de los actuales, resuena, vía la operación mágica que provee verosímelmente la literatura, en la pugna de los dos historiadores.<sup>18</sup> No se olvide que en “El arte narrativo y la magia” leemos que: “Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior”.<sup>19</sup> No menos es el caso en “Guayaquil”, aunque, como todo, está sujeto a contingencias, a arreglos y desarreglos, a yuxtaposiciones con los otros relatos del volumen a que pertenece, a interpretaciones, a nuestra incapacidad de imponer un orden total.

#### IV

La otra posibilidad de lectura para “Guayaquil” que sugirió Borges en el “Afterwords” de la versión inglesa de *El informe de Brodie* remite a lo simbólico. Algo hemos sugerido ya sobre las interpretaciones históricas. Una de

- 
17. Cuando ya casi había terminado de redactar este escrito, me llega el último número de *New Literary History*, Volume 40, Winter 2009, Number 1, enteramente dedicado al tópico del juego, indicando su actual vigencia y relevancia. El tema tiene un vasto historial y está más allá de nuestro alcance y entendimiento. De hecho, el asunto es prominente en Borges. Sirva un ejemplo: la confusión de “Juárez” y “Suárez” que se da en “Guayaquil” permite recordar una vez más el motivo de las imprecisiones y contingencias, y nos recuerda los “juegos de lenguaje” que elabora Ludwig Wittgenstein en su *Philosophical Investigations*, Oxford, 1953.
  18. No me sorprendería que los *Mabinogion* no sean más que un desvío para quizás descarrilar al lector de una referencia más próxima, inspirada igualmente en el mundo medieval y que se remonta al *Libro de la Revelación*. En 1957 salió *Det sjunde inseglet (El séptimo sello)*, la película de Ingmar Bergman donde con la imagen de soldados cristianos regresando de cruzadas contra musulmanes, y con el contrapunto de la peste, de pecadores, comediantes y penitentes, un caballero juega ajedrez con la muerte. Se da por sentado el triunfo de esta. No sorprende, entonces, que en la referencia de “Guayaquil” el resultado de la guerra en el campo de batalla resulte igual al que se da en el tablero de ajedrez: en ambos triunfa la muerte, sometida esta a su vez a una inescrutable voluntad superior, la Providencia Divina. Así, el resultado de cualquier partida ya está previsto. La inspiración de la película de Bergman procede del *Apocalipsis*, 8. En ese pasaje juega un lugar especial también el silencio, valga recordarlo. Se deduce que la alegoría que propone el narrador de “Guayaquil” como procedente de los *Mabinogion* aparece contaminada por la imaginación de Borges, por posibles experiencias cinéticas o pictóricas, por una más de sus tantas imprecisiones.
  19. J. L. Borges, “El arte narrativo y la magia”, en *Discusión*, p. 90.

ellas consolida la opinión de que la percepción histórica de vencedores y vencidos tiene mucho que ver con la perspectiva (p. ej., el caso Cartago y Roma) y con una voluntad más allá de lo humano. Así, no resulta equivocado dictaminar que el narrador apoya la causa de San Martín; y, tampoco está fuera de lugar suponer que en un ámbito presuntamente adverso a esa propuesta nacionalista, argentina, Zimmermann se identifique con la figura de Bolívar y opte por un posible rescate de la misma. ¿Acaso no es Zimmermann el autor de “una vindicación de la república semítica de Cartago, que la posteridad juzga a través de los historiadores romanos, sus enemigos”? ¿Acaso no es Zimmermann el autor de “una suerte de ensayo que sostiene que el gobierno no debe ser una función visible y patética”. (p. 117)

A nuestro entender, dos inferencias posibles se derivan de los comentarios antedichos del narrador, la una concreta y la otra simbólica: 1. la historia fomenta nacionalismos; 2. la oposición al uso del gobierno como espectáculo. Ambos tópicos corren por “Guayaquil” y están vistos allí con densidad y amplitud. Se infiere que los nacionalismos corrompen y promulgan la deificación de la figura del caudillo en sus tantos avatares. El fenómeno se revela legendario y actual: se remonta a tiempos bíblicos a la par que se manifiesta como una ineludible presencia en la problemática hispanoamericana.

El alegato de Zimmermann sobre la función del gobierno, informa el narrador, le valió a aquel la refutación de su tesis por nadie menos que Martin Heidegger. Nos enteramos que este demostró en presuntas declaraciones apoyadas en titulares de prensa que el moderno jefe de Estado (entiéndase Hitler), “lejos de ser anónimo, es más bien el protagonista, el corega, el David danzante, que mima el drama de su pueblo, asistido de pompa escénica y recurriendo, sin vacilar, a las hipérboles del arte oratorio”. (p. 118) No es del caso entrar en la controversial figura de Heidegger, reconocido filósofo de renombre en la esfera pública, de gran influencia en su disciplina y allende, influencia reconocida, p. ej., en el mentado Ingmar Bergman; y, por otro lado, despreciable acólito y apologista del Führer, del jefe Supremo alemán, del espantoso caudillo antisemita.

En lo que el narrador adscribe a Heidegger sobre el jefe de Estado sí cabe detenerse, específicamente en eso del “corega” y del “David danzante” y el resto de los atributos imputados a un jefe de Estado. Implícito en el significado del “corega” está la figura del que costea el espectáculo, y por contigüidad, en este caso, del que auspicia su propia promoción con la ayuda de

otros actores y oficianes. La alusión al David danzante es más compleja, y rinde mayores posibilidades hermenéuticas.

Del segundo libro de Samuel, 6: 14, 16, 20 extraemos esta narrativa:

*Y David danzaba con toda su fuerza delante de Jehová; y estaba vestido David en un efod de lino.*

*[...] Cuando el arca de Jehová llegó a la ciudad de David, aconteció que Mical, hija de Saúl, miró desde una ventana, y vio al rey David que saltaba y danzaba delante de Jehová; y le menospreció en su corazón.*

*[...] Volvió luego David para bendecir su casa; y saliendo Mical a recibir a David, dijo: ¡Cuán honrado ha quedado hoy el rey de Israel, descubriéndose hoy delante de las criadas de sus siervos, como se descubre sin decoro un cualquiera!*

Lo antedicho ocurre después de la muerte de Saúl, después de las batallas entre David y la casa de aquel y después de que David es proclamado rey y lleva el arca de Dios a Israel.

En el contexto de “Guayaquil”, y teniendo presente el asunto del caudillo, la perspectiva de Mical induce comentarios. Es ella la que ve en el rey David un comportamiento indigno, en tanto en su conducta parecieran confundirse la fe y la política. No es de reyes despojarse de ropajes y llevar el efod. Esa función les correspondía a los profetas y sacerdotes en Israel (1 Samuel, 10:5). ¿Qué noción deriva el lector en cuanto a la euforia y a la veneración de cultos? ¿Es que acaso el espectáculo del David danzante confunde y sustituye para las extasiadas criadas la adoración del hombre por la del culto divino? ¿Se borra así, quizás, el deslinde que existe entre la religión y el Estado? De ser así, el actor deviene fetiche y se apropia del culto, es el culto. Lo convierte en egoísta espectáculo. Lo atiza con la pompa, con la labia, con cualquier mimo que promulgue y seduzca hasta el arrobo el drama que vive el pueblo. Se degrada así a una colectividad bajo el manto de un fanatismo que comporta supersticiones patrióticas y de otra índole. La intención del corega, del danzante, del político, es el control absoluto del poder y de las leyes del juego, algo reservado solo a lo divino, y más allá del alcance humano. El Führer, el Supremo, anhela y manipula el poder como un medio de control y gloria para beneficio propio, olvida que su deber es servir a otros. La alusión al David danzante en “Guayaquil”, vista en un vasto contexto, gracias a Mical, nos engancha alusivamente con la figura del caudillo, mas no solo con Hitler y sus guerras y sus euforias, sino también con

San Martín y Bolívar, con la problemática hispanoamericana, diagnosticada por Sarmiento, novelada por Conrad, y expuesta sutilmente una vez más en el relato de Borges. “Guayaquil” prorrumpe en asociaciones sobre el tema.

## V

El planteamiento que hace Borges de la entrevista de Guayaquil invita, por contigüidad, a considerar atributos como la ambición, la política, la voluntad de liderazgo, la cuestión de la identidad y autenticidad americanas, la abnegación, y acaso también la participación de sociedades secretas en la determinación del destino del continente, y no menos la presencia continental del caudillaje y sus prácticas, certeramente precisadas en *Nostramo*. Entre las tantas explicaciones que induce Zimmermann en cuanto al enigma de por qué San Martín “dejó el destino de América en manos de Bolívar” destaca la adscrita a Sarmiento. La que sostuvo este de que la retirada del prócer argentino tuvo que ver con el hecho de que “era un militar europeo, extraviado en un continente que nunca comprendió”. (p. 124)

Aparte de evocar intereses que se reiteran en estudios literarios y culturales actuales sobre el concepto de ideas fuera de lugar, de zonas de contacto y zonas de macidez, de transculturación, de encuentros y desencuentros de culturas, de expatriados y tránsfugas, y otros membretes en circulación, la referencia citada advierte también la idea de autenticidad y no menos la necesidad de conocer el mundo inmediato que configura la realidad americana. Ello le permitió a su vez opinar a Sarmiento que los biógrafos de Bolívar solo han querido ver en este “al general europeo”, pero no han “visto al caudillo americano, al jefe de un levantamiento de las masas; [solo ven] el remedo de la Europa y nada que [...] revele la América”. [...] ¿Cómo es, pues, que su biografía lo asemeja a cualquier general europeo de esclarecidas prendas? Es que las preocupaciones clásicas del escritor desfiguran al héroe, a quien quitan el poncho [sic], para presentarlo desde el primer día con el frac”.<sup>20</sup>

En ese prólogo a su obra de 1845, Sarmiento prosigue a documentar una serie de atributos del caudillo americano que se presta aquí para vincular

---

20. Domingo F. Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*. Ensayo preliminar e índice histórico por Raimundo Lazo, México, Editorial Porrúa, 1980, p. 6. La primera edición es de 1845.

su linaje con el de las arquetípicas figuras del corega y del David danzante ya entrevistas en “Guayaquil”. Si bien el objetivo inmediato de Sarmiento es Argentina, sus juicios son igualmente aplicables al resto de nuestra América: “un caudillo [es] una manifestación de la vida argentina tal como la han hecho la colonización y las peculiaridades del terreno. [...] un caudillo que encabeza un gran movimiento social, no es más que el espejo en que se reflejan, en dimensiones colosales, las creencias, las necesidades, preocupaciones y hábitos de una nación en una época dada de su historia” (p. 6).

Esas ideas sobre el caudillo quizás propongan una posible conjetura en cuanto al aparente triunfo del “partido americano” sobre el “partido europeo” en la entrevista de Guayaquil, y, por contigüidad, en el encuentro entre historiadores que se da en el relato “Guayaquil”. Sarmiento pasa a resumir así la cuestión: “La manera de tratar la historia de Bolívar de los escritores europeos y americanos, conviene más a San Martín y a otros de su clase. San Martín no fue caudillo popular; era realmente un general. Habíase educado en Europa, y llegó a América, donde el gobierno era el revolucionario, y pudo formar a sus anchas el ejército europeo, disciplinarlo, y dar batallas regulares según las reglas de la ciencia. [...] Pero si San Martín hubiese tenido que encabezar *montoneras* [sic], ser vencido aquí, para ir a reunir a un grupo de llaneros por allá, lo habrían colgado a su segunda tentativa”. (pp. 6-7)

Dichos comentarios trasuntan una problemática que ha sido motivo de estudios que de alguna manera han postulado todo un imaginario hispanoamericano que enfrenta el servilismo a Europa frente a la identidad propia (p. ej. Andrés Bello en sus ensayos sobre el estudio de la historia), lo autóctono frente a lo exótico, lo natural frente a lo artificial (“Nuestra América” de Martí resume ese argumento). La lista es extensa, y no menos podrían encajar en ella Darío y Rodó entre tantos que han tocado el tema. Caben en ese horizonte también las figuras de los dos historiadores que Borges pone frente a frente en “Guayaquil”. Zimmermann, el prototipo del hombre natural, figura tosca con orígenes en el *ghetto* de Praga, impone su voluntad frente al hombre fino, de estirpe patricia, que es el narrador. ¿Quién es “el vencedor” y quién “el vencido”?<sup>21</sup> ¿Hacia dónde se insinúa Borges en “Guayaquil”?

---

21. La ambigüedad incomoda. ¿“Vence” Bolívar? ¿“Vence” Zimmermann? Zimmermann fue víctima de Hitler y se entiende que esté en contra del nacionalismo, que esté contra la “harto conocida” posición sanmartiniana, argentina, del narrador, según lo con-

La presencia del hombre natural resistiendo un espíritu civilizador pareciera ser lo que mantiene en pie el espíritu revolucionario que viene buscando cauce desde las lides independentistas y que continúan en formación hasta el momento actual en el continente. Esa lucha civilizadora, valga recordar, no ha sido asunto exclusivo del mundo cultural hispanoamericano. El proceso se lo constata igualmente en Europa, conforme se lo puede certificar vía obras como *The Civilizing Process* de Norbert Elias o *From Courtesy to Civility* de Anna Bryson. Es innegable, sin embargo, la perseverante presencia de la antedicha oposición y de las alusiones a la figura del caudillo en la historia de las naciones hispanoparlantes.<sup>22</sup> Quizás por eso el punto de partida de Borges en “Guayaquil” sea la interpretación de esa vasta realidad conforme la recogemos en *Nostrromo*. Conrad, por medio del idealista e intelectual Martín Decoud, la expresa así:

There is a curse of futility upon our character: Don Quixote and Sancho Panza, chivalry and materialism, high-sounding sentiments and a supine morality, violent efforts for an idea and a sullen acquiescence in every form

---

firmamos en “Guayaquil” (p. 122). No obstante, el apoyar Zimmermann la causa de Bolívar, como insinuamos antes, sería identificarse indirectamente con aquellos coregas que, auspiciando alguna causa, denigran la figura del Libertador, viendo en él al caudillo / al presunto David danzante y a todo lo que ello comporta en cuanto al culto y veneración del héroe. Pero no se olvide, cabe insistir, que Zimmermann fue “arrojado de su país por el Tercer Reich” precisamente porque sostuvo “que el gobierno no debe ser una función visible y patética” que apoya el engrandecimiento de cabecillas (“Guayaquil”, p. 117). El resultado es que vencedores y vencidos, traidores y héroes se permutan, son el mismo y el otro a la vez, se tergiversan y confunden los papeles. Se acumulan las imprecisiones y paradojas. ¿Quién “vence”? ¿“Vence” San Martín? ¿“Vence” el narrador? No sabemos. Acaso, igual que en la entrevista de Guayaquil, gana el vacío del silencio: las incontables suposiciones que aporta la imaginación para sondearlo.

22. John Lynch, *Caudillos in Spanish America, 1800-1850*, Oxford, Oxford University Press, 1992, documenta esa historia. Rosas, Páez, López de Santana, Carrera, desfilan entre los fichajes más prominentes. La lista es larga. La trayectoria que pareciera seguir el caudillaje histórico se extiende del llanero al ladrón, al bandido, al rebelde primitivo, al guerrillero, a la figura carismática, al cacique, caudillo, líder, dictador, Supremo. Trayectoria que igualmente se puede rastrear en el mundo novelístico que presenta *Nostrromo*. Se entretrejen en esta obra la insaciable vanidad del Ciudadano Salvador de la Nación con su deleite en el poder y, no menos, con las consiguientes manifestaciones de piedad y agradecimiento ante ese extraño dios: El Gobierno Supremo, encarnado este en la figura del déspota (pp. 101-102).

of corruption. We convulsed a continent for our independence only to become the passive prey of a democratic parody, the helpless victims of scoundrels and cut-throats, our institutions, a mockery, our laws, a farce. (Hay una maldición de futilidad en nuestro carácter: Don Quixote y Sancho Panza, idealismo y materialismo, altisonantes sentimientos y una moral indolente, fanáticos esfuerzos en apoyo de una idea y un triste consentimiento hacia todo tipo de corrupción. Convulsionamos un continente en aras de nuestra independencia para convertirnos en la pasiva presa de una parodia democrática, en indefensas víctimas de bribones y cuchilleros, nuestras instituciones, objeto de burlas, nuestras leyes, una farsa.) p. 124.

Imposible no ver en ese diagnóstico una alusiva concatenación de lo ocurrido en Guayaquil. ¿Está acaso sugiriendo Borges así, por asociación, que la entrevista de Guayaquil fue una determinante más, clave, por cierto, en el sendero que habría de seguir la suerte del continente? ¿Fue eso positivo? ¿Es “Guayaquil”, en el fondo, una reiteración y una variante de ese “destino sudamericano” que trágicamente se rezuma del celebrado “Poema conjetural” (*El otro, el mismo*, 1964) de Borges? ¿Es acaso *El informe de Brodie* un reflejo de *Nostromo* y, por extensión, una no menos amarga, grotesca y paródica visión de nuestra América, consecuencia, acaso, de una de las tantas descaminadas decisiones históricas que determinaron el vencedor, el vencido y el destino de todo un pueblo después de lo acaecido a fines de julio de 1822 en Guayaquil?

## VI

Para formular, a manera de conclusión, posibles respuestas a las hipótesis arriba esbozadas, cabe tener en cuenta al menos tres apartados: 1. ¿qué implicaciones podría tener la sombra de Perón en la publicación de *El informe de Brodie*?; 2. ¿qué decir de las virtuales consecuencias que conlleva el arreglo y yuxtaposición de los relatos (la organización / el montaje) en las respectivas versiones de *El informe de Brodie*, sea en español o en inglés?; 3. en vista del evidente diálogo y simpatías entre la colección de cuentos de Borges y *Nostromo*, la novela de Conrad, ¿cómo difiere un género del otro y cómo se complementan? ¿Cómo una y otra lectura enriquece el horizonte interpretativo del lector? En las viables respuestas a esas consideraciones nos guían, igual que a lo largo de este escrito, estos juicios de Borges: “La imprecisión

es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad. [...] El hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante. Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones”.<sup>23</sup>

Así, si recordamos el historial de la relación de Borges y Perón y si no olvidamos que en más de una ocasión, en p. ej. “El Sur”, aquel dejó literariamente sentada su oposición a la barbarie, al fascismo y al peronismo, no resulta inverosímil suponer, especialmente en vista de la fecha de publicación y composición de la gran mayoría de los relatos, que *El informe de Brodie* (abril, 1970) deviene una suerte de respuesta a *La hora de los pueblos* (agosto, 1968), libro que Perón había publicado en España y en el que el caudillo argentino, desde el exilio, volvía a atizar ideas con ánimo de recuperar el poder.<sup>24</sup> Dicho libro, apoyándose en eslogans asociados con la llamada “tercera posición”, se identificaba con la radicalización de los movimientos independentistas del Tercer Mundo (p. ej., la Revolución Cubana, 1959), llamaba a la lucha arma-

23. “La postulación de la realidad”, en *Discusión*, p. 69.

24. Cfr. Ver (1) “El converso´ y ‘El Sur´ de Borges: Memoria, antifascismo, antiperonismo, antibarbarie”, recopilado en mi *De Pigafetta a Borges. Ensayos sobre América Latina*, Barcelona, CECAL, 2008, pp. 149-159. En cuanto a lo referente a fechas (2), gracias a la “Biographical Note” que figura en *Doctor Brodie’s Report*, pp. 127-128, es posible alegar más la cuestión “respuesta”, teniendo presente para ello la relación de la primera publicación de los varios relatos, no todos, que constituyen *El informe de Brodie*: “La intrusa” (abril, 1966), “El encuentro” (octubre 5, 1969), “Historia de Rosendo Juárez” (noviembre 9, 1969), “Juan Muraña” (marzo 29, 1970), “El duelo” (abril, 1970), “El otro duelo” (agosto, 1970), “El evangelio según Marcos” (agosto 2, 1970), “Guayaquil” (agosto 4, 1970). No hay fecha de publicación periódica ni para “El indigno”, ni para “La señora mayor” y tampoco para “El informe de Brodie”. En cuanto a la fecha de composición –y no se confunda con la fecha de publicación–, Norman Thomas di Giovanni en su *The Lessons of the Master*, traducido al español por Marcial Souto como *La lección del maestro* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000, 2002), y de cuya edición nos informamos, ayuda a precisar el historial, indicando esta secuencia: “La intrusa”, “El encuentro”, “Historia de Rosendo Juárez”, “El indigno”, “Juan Muraña”, “El duelo”, “El otro duelo”, “Guayaquil”, “El informe de Brodie”, “El evangelio según Marcos”, pp. 28, 31-32. Sobre “La señora mayor” no suministra datos. Di Giovanni, p. 34, sí nos dice que “A mediados de abril nos pusimos [él y Borges] a releer y ordenar el manuscrito, una semana más tarde lo entregó y a principios de agosto apareció *El informe de Brodie*”. No contamos con los detalles sobre ese proceso de ordenación. Tener a mano el mismo hubiera resultado valiosísimo para entender o clarificar mejor lo que decimos más adelante en cuanto a la organización del cuentario en español y en inglés, especialmente en vista de la autoridad que merece la palabra de Di Giovanni.

da cuando los derechos civiles eran usurpados, y se convirtió, bien o mal entendido, en manual básico de los objetivos de los Montoneros y su epónimo grito de batalla: “venceremos”.

En “Guayaquil” y en todos los relatos que integran *El informe de Brodie*, vistos con la perspectiva anterior, asoman los implícitos temores y recuerdos de lo que podría ser la restitución del David danzante argentino a la jefatura de la nación. Esos cuentos entregan en conjunto una imagen paródica de la realidad rioplatense / hispanoamericana conmovida por encuentros y desencuentros, por cuchillos y desafíos, por duelos y muertes sin verdadero sentido, a no ser las atávicas tendencias a la pura barbarie. La gran mayoría de los personajes de la colección parecieran vivir en el instante, en el momento, sin ningún verdadero alcance histórico que no sea el fomentado por una mitología de bribones, matones y pendencieros haciendo frente a un destino ineludible, más allá de la razón, que los equipara, por muy distante que parezca, a los bestiales y nómadas Yahoos, a esos seres que habitan el cuento que confiere (no sin malicia quizás) el título a la suma del volumen.<sup>25</sup> Individuos cuyo nombre natural, *Mlech* (p. 144), pareciera identificarlos con el tótem del mítico Maloch, deidad insaciable que se nutre de bárbaros sacrificios. De una visión de conjunto de *El informe de Brodie* no sería presuntuoso desentrañar un método en cuanto al porqué del lugar que ocupa cada uno de los relatos en la organización; ese cometido sería una manera de quizás llegar a un acuerdo sobre el sentido de mundo que impregna la serie.

Esta lleva al lector desde el ámbito de la “La intrusa” (dos hermanos, una mujer, las marañas de un monstruoso amor, el acoso de la culpa, ecos de Caín, y una brutal solución) al de los grotescos Yahoos. En el transcurso uno hace pausa en “Guayaquil”, donde no encontramos ya ni las reyertas y venganzas entre compadritos ni la presencia de armas, de sagas y de olvidos, evidentes en los cuentos anteriores, sino las históricas disputas entre líderes y caudillos, para luego pasar a “El evangelio según Marcos”, en que fetiches, cultos y ritos se pronuncian en tragedia, hasta ponernos frente a frente, en el

---

25. En el “Prólogo” de *El informe de Brodie*, Borges dice que el texto que da el nombre al libro “manifiestamente procede del último viaje emprendido por Lemuel Gulliver” (p. 14). La referencia es a las sergas de Gulliver entre Houyhnhnm y Yahoos, sin olvidar el simbolismo que cada uno conlleva. Sin olvidar tampoco que frente al intolerable mundo de los Yahoo al cual pertenece, Gulliver se retira, se convierte en un ente solitario. Algún lector hallará allí paralelos con lo ocurrido en la entrevista de Guayaquil.

último relato, con ese pueblo salvaje que constituyen los Yahoo, pueblo que representa, “en suma, la cultura, como la representamos nosotros, pese a nuestros muchos pecados” (p. 154). Culmina la serie, pues, con “El informe de Brodie”, verdadera parodia del mundo bárbaro que en conjunto se ha venido revelando e intensificando en cada subsiguiente cuento de la colección.

Que la colección intenta producir un efecto paródico y grotesco de la realidad representada resulta claro en vista de la organización que propone la versión en español esbozada arriba. Más eficaz es esa intención, sin embargo, si consideramos la versión en inglés. En *Doctor Brodie's Report* la organización cambia, y no solo debido a la presencia de un “Foreword” y de un “Afterword” que no constan en el tomo en español. Se trata de algo más sutil, de una alteración en el arreglo, digámoslo así, en el orden de presentación de los relatos. Para que quede claro, sigue a continuación una lista de los cuentos según el lugar que ocupan en cada una de las versiones, separadas por ocho meses en su fecha de publicación:

ESPAÑOL	INGLÉS
“La intrusa”	“The Gospel According to Mark”
“El indigno”	“The Unworthy Friend”
“Historia de Rosendo Juárez”	“The Duel”
“El encuentro”	“The End of the Duel”
“Juan Muraña”	“Rosendo's Tale”
“La señora mayor”	“The Intruder”
“El duelo”	“The Meeting”
“El otro duelo”	“Juan Muraña”
“Guayaquil”	“The Elder Lady”
“El evangelio según Marcos”	“Guayaquil”
“El informe de Brodie”	“Doctor Brodie's Report”

Un rápido vistazo establece que si bien nos hallamos ante una colección que reúne “el mismo” material, las variantes entre la una y la otra resultan indiscutibles, pero no solo porque estamos ante dos idiomas que, como nos informa el “Foreword” a los textos en inglés, “are two possible ways of viewing and ordering reality” (representan dos maneras posibles de ver y or-

denar la realidad), p. 7.<sup>26</sup> También porque la disposición en que figuran los textos en cada caso engendra lecturas diferentes; la dinámica y experiencia de cada relato es modificada por la yuxtaposición y asociación con los otros. En general, la organización de los libros de cuentos no ha sido lo suficientemente estudiada, y menos, por cierto, en Borges. Tampoco vamos a empezar a hacerlo aquí, salvo para puntualizar que los cambios de forma y de índole, igual que en el caso de las referidas sirenas marinas y de los generales e historiadores, aquí son igualmente notorios y sostienen una vez más el motivo de las imprecisiones.

Cabe preguntar si la alteración en la organización o montaje del cuentario tuvo algo que ver con cuestiones de público y de horizontes de recepción, con los efectos que el orden de lectura propuestos podría inspirar en diferentes marcos culturales. De ser así, dado el argumento sostenido aquí de que *El informe de Brodie / Doctor Brodie's Report* plantea tanto en la parte ("Guayaquil") como en el todo (la suma de relatos), resonancias nada alentadoras sobre la realidad sudamericana, habría que determinar cuán posible es conjeturar, por contigüidad y por muy impreciso que parezca, si la organización y reorganización de la serie afectan al lector, si lo interpelan. Muchas son las fichas que activa Borges en el tablero, uno reconoce así la presencia de las contingencias incluso en el arte, y no es factible estudiarlas aquí más allá de considerar cómo 1. los textos que vienen antes y después de "Guayaquil" afectan su lectura; 2. las implicaciones genéricas del cuento y la novela (profundidad y extensión frente a extensión y profundidad); 3. cómo la reorganización de los once relatos afecta el diálogo con *Nostramo* y con la visión grotesca de la realidad hispanoamericana que se evidencia tanto en la colección como en la novela.<sup>27</sup>

---

26. El asunto es complicado. Téngase en cuenta, p. ej., que la versión en inglés del cuento "El informe de Brodie" ("Doctor Brodie's Report") es una traducción de la que presume ser una traducción al español del original inglés. A la suministrada en inglés habría que añadirle la presencia de un traductor, Norman Thomas Di Giovanni, pero sin dejar fuera al autor Borges en calidad de colaborador del traductor. Y claro que la lectura en un idioma o el otro cambia la forma y la índole del mismo cuento. Y para confundir más el asunto no se olvide que el traductor de la versión del informe al español es ahora el autor de la introducción al original manuscrito en inglés. ¡Suficiente! Cualquier lector concienzudo notará los arreglos que sufre el documento en inglés. Un cotejo de la primera página del texto en español (p. 154) con la correspondiente en inglés (p. 111) revela lo complejo del asunto.

27. La cuestión del diálogo entre obras literarias es un tema vasto que sigue siendo discutido y que sigue interesando. Ver: David Fishelov, "Dialogues With / and Great Books:

No es factible estudiar la reorganización de toda la colección que a su vez constituye *El informe de Brodie / Doctor Brodie's Report*; sí resulta claro, sin embargo, que leer “Guayaquil” a continuación de “El otro duelo” / “The End of the Duel” (disputas entre “blancos” y “colorados” y entre dos del mismo bando que se odian entre sí y que terminan degollados por dos verdugos sometidos a la voluntad del jefe del partido enemigo) no es lo mismo que leerlo, según ocurre en la colección en inglés, después de “La señora mayor” / “The Elderly Lady” (parodia de las envidias históricas, Venezuela y Argentina, del uso y abuso por coregas de la patria fomentando sagas y nacionalismos sin consecuencia que activan y “miman el drama del pueblo”).

De igual modo, no es lo mismo leer “Guayaquil” antes de “El evangelio según Marcos” (cuyo objetivo es revelar la ambivalencia que comporta el culto del redentor: adorado, denigrado y crucificado) para continuar luego con “El informe de Brodie” (donde figura “un pueblo bárbaro, quizás el más bárbaro del orbe, pero sería una injusticia olvidar ciertos rasgos que los redimen” p. 134), en vez de proceder de “Guayaquil” a este último relato sin interrupción alguna. Una cosa es empezar la colección leyendo “La intrusa” y otra hacerlo con “El evangelio según Marcos”. El marco conceptual de la versión en inglés pareciera ser uno y el de la versión en español otro. En el texto en inglés la progresión en la presencia de la crudeza y lo bárbaro nos resulta más radical, más obvia. La intensificación de la barbarie, de la parodia y de los varios otros motivos que corren a lo largo de la recopilación culminan en el mundo fuera de norma que es el último relato. Predomina allí lo grotesco. Destaca la ausencia de “hombres finos”, cual el narrador de “Guayaquil” o como San Martín, o como Martin Decoud en la obra de Conrad.

Más cerca del remoto y tosco cosmos que representan los Yahoo están, quizás, metafóricamente hablando, y no me refiero a lo fantástico que se da en el cuento, muchos aspectos de la realidad que encontramos en *Nostramo*. *El informe de Brodie* se centra más en esos aspectos que destacan menos en el mundo que descubre la novela de Conrad. En el cuentario domina lo cotidiano, las historias y leyendas de barrio o del campo, el culto del honor y el coraje, los decires y avatares de olvidadas sagas de familia. Ni siquiera “Guayaquil”

---

With Some Serious Reflections on *Robinson Crusoe*, en *New Literary History*, 2008, 39, pp. 335-353. Ver también mi artículo “Honorarios (Adaptaciones y refundiciones en De la Cuadra y Aguilera-Malta)”, en *Kípus: revista andina de letras*, No. 25, I semestre 2009, pp. 113-135.

trasciende un marco de acción común y corriente. Borges logra ese objetivo gracias a una serie de cuadros o relatos que vistos en yuxtaposición producen efectos y reacciones que enriquecen el cuadro mural que genera la suma del conjunto. La destreza inventiva de Borges está en colmar sus cuentos, y en particular “Guayaquil”, con alusiones que van más allá de producir un efecto único, característica del cuento, y que más bien se desparraman en significados que acaban transformando al cuento en un horizonte de tal amplitud que se aproxima a lo novelesco. Si se agrega lo que aporta cada relato a la recopilación que constituye, en suma, *El informe de Brodie*, nos hallamos ante un mundo cuantiosamente abundante en experiencias relacionadas con el imaginario social de este continente y de allende.

Que Borges haya usado la magistral obra de Conrad como reflejo y punto de partida en “Guayaquil” confirma lo dicho. Al lector se le exige participar y entrar en la profundidad de las alusiones. Solo así se llega a comprender el horizonte de amplitud del relato, en tanto sugiere un sentido espacial y temporal que va de lo bíblico a lo contemporáneo, y de lo histórico a lo ficticio que rivaliza lo novelesco. Estimo que “Guayaquil”, contrario a lo que a lo mejor opinaría el mismo Borges, es la pieza clave de la colección a la cual pertenece. Y es la presencia de *Nostromo* la que abre el camino a la interpretación de un territorio y de una historia que confiere, gracias a asociaciones, una visión nada halagadora del ámbito sudamericano.

*Nostromo* es una obra de singular alcance y riqueza. Entrega una vasta y compleja geografía física y humana que descubre las vicisitudes de cincuenta años de mal gobierno en un mítico país nuestro a lo largo de la segunda parte del siglo XIX. Por sus páginas desfilan múltiples espacios: las riquezas y las minas, los idealistas, los hombres finos, los empresarios, los cínicos y diletantes, los tráfugas, el clero, los intereses extranjeros, el imperialismo, los inmigrantes, la marcha a la modernidad, los bandidos y guerrilleros, los caudillos, dictadores y Supremos, la corrupción, las etnias y clases sociales, la barbarie, las interminables revoluciones y revueltas, las divisiones y fragmentaciones, la bestialidad de los líderes, la violencia, la falta de leyes, de orden, de seguridad y de autenticidad, la parodia y lo grotesco, los incorruptibles hombres del pueblo, los Nostromo, sucumbiendo también, a pesar de todo, a intereses subjetivos. No hay animales puros.<sup>28</sup> Son esos motivos los que enriquecen y conectan a

---

28. La bibliografía sobre *Nostromo* es extensa y sigue abultando. Cfr. Un libro reciente con motivo del centenario de la publicación de la novela de Conrad: *Nostromo*:

“Guayaquil” (y a *El informe de Brodie*) con *Nostramo*, cual aquel reflejo del Higueroa en las oscuras y silenciosas aguas del golfo Plácido. Tanto en el conjunto de cuentos como en “Guayaquil”, y no menos en la novela de Conrad, detrás de ese aludido espejismo se entrevén resonancias, sean cercanas o distantes, del imperio de los simbólicos Yahoos. Un universo, por cierto incómodo, bárbaro, pero en el que incluso el culto Dr. Brodie reconoce, valga la imprecisión de una frase ya nombrada, que hay cualidades que lo redimen.

## VII

Igual que el narrador de “Guayaquil”, a nosotros, sus lectores, también nos cabe decir *Mon siège est fait*, pero no sin antes señalar entre paréntesis que las apenas vislumbradas y distantes aspiraciones de la Revolución de Quito del 10 de agosto de 1809 y las imprevistas consecuencias de la entrevista de 1822 en Guayaquil parecieran seguir aún vigentes. Y claro que podemos repetir las palabras del Abbé Vertot, pero no sin considerar que los encuentros y desencuentros entre historiadores y generales prosiguen, que lo disputado en *illo tempore* continúa en el siglo XIX, se repite en el XX y sigue en el XXI. Vencedores y vencidos, pueblo y hombres finos, civilización y barbarie siguen su marcha. Las imprecisiones se proliferan en la historia.

En la actualidad, p. ej., San Martín es sustituido en algún ámbito por José Joaquín de Olmedo. Se descarta así el bolivarianismo y se fomenta el “olmedismo”. El prócer Bolívar es marginado y arrumado frente a nuevos intereses de lucha. Pienso aquí en ese signo, no tan obtuso ni enigmático, que es el de haberle cambiado el nombre al aeropuerto de Guayaquil de Simón Bolívar a José Joaquín de Olmedo. De igual manera, quizás, que en los rancios nacionalismos argentinos y en los de otras latitudes, en la esfera pública guayaquileña actual se desacredita la figura de Bolívar a favor de intereses inmediatos. El hombre fino es con cálculo y manipulación denigrado a su vez por los bolivarianistas (¿y alfaristas?); los “pelucones”, en oposición, contrarrestan con la digna figura del vate Olmedo (¿y la de Alfaro?).<sup>29</sup> “Gua-

---

*Centenal Essays*. Edits. Allan H. Simmons y J. H. Stape (Amsterdam-New York, Rodopi, 2004).

29. “Pelucones” es un mote de actualidad en el Ecuador. El concepto, sin embargo, nos remonta, por analogía, a fines del siglo XIX en Francia donde se denominaba así a

yaquil” sigue vigente. *El informe de Brodie* no desmerece en su entrega de una realidad grotesca. En el fondo, sin embargo, continúa la lucha y la búsqueda de algo que redima a todo un pueblo. Persisten los acólitos y coregas atizando con mimos el drama y las piedades que viven las grandes mayorías. Se proliferan los David danzantes, perdura la sombra del caudillo y del caudillaje. (¿Acaso lo oímos a Borges decir con Laprida, y nosotros con él, que seguimos sin escapar nuestro destino sudamericano?)☼

Fecha de recepción: 02 marzo 2009

Fecha de aceptación: 17 abril 2009

---

las élites económicas y sociales, a los que llevaban peluca. El general y político manabita Eloy Alfaro (Montecristi, 1842-Quito, 1912), en caso de que algún lector extranjero desconozca su importancia en el Ecuador, es hoy por hoy considerado la figura de mayor consecuencia en la historia de su patria. Alfaro es sinónimo de liberalismo radical y modernidad. El actual imaginario social de la nación parte de él. Su imagen, tosca para algunos, es venerada, casi intocable. Al respecto, no se nos escapa la ironía de que al General lo reclamen en sus filas, con igual ahínco y pasión, uno y otro de los bandos que este momento se disputan la pauta que ha de seguir el país. Tampoco es de pasar por alto que Olmedo (1780-1847) es el autor de *La victoria de Junín. Canto a Bolívar*. (La partida que se juega en el Ecuador con eso de los nombres sigue e intensifica su absurda marcha. Cambian las formas, cambian las etiquetas, pero, como en el caso de las sirenas y de aquel bíblico David, se perpetúa la índole.)

## **Imágenes masculinas y violencia simbólica en *Delirio* de Laura Restrepo**

**DAGOBERTO CÁCERES AGUILAR**

Universidad de Perpignan Via-Domitia, Francia

### **RESUMEN**

El presente artículo es una aproximación a *Delirio* (Laura Restrepo, 2004) en el cual la autora realiza un análisis descriptivo señalando ciertas referencias literales de la violencia simbólica masculina, interiorizada y reproducida en el contexto sociocultural colombiano.

**PALABRAS CLAVE:** Laura Restrepo, novela latinoamericana, *Delirio*, figuras masculinas, violencia simbólica

### **SUMMARY**

This article is an approach to *Delirio* (Laura Restrepo, 2004). The author makes a descriptive analysis of the novel, pointing out several literal references to masculine symbolic violence, embedded and reproduced in the Colombian socio-cultural context.

**KEY WORDS:** Laura Restrepo, Latin American novel, *Delirio*, masculine figures, symbolic violence.

*Et j'ai aussi toujours vu Dans la domination masculine, et la manière dont elle est imposée et subie, l'exemple par excellence de cette soumission paradoxale, effet de ce que j'appelle la violence symbolique, violence douce, insensible, invisible pour ses victimes mêmes, qui s'exerce pour l'essentiel par les voies purement symboliques de la communication et de la connaissance ou, plus précisément, de la méconnaissance, de la reconnaissance ou, à la limite, du sentiment.*

Pierre Bourdieu, 1998.

LOS PRODUCTOS CULTURALES de Laura Restrepo, plurigenéricos (con tintes sociológicos, investigación periodística, crónica y novela), han refractado procesos de la realidad colombiana y su conflicto, con construcciones estético-analíticas que abordan la praxis del fenómeno violencia en espacios sociales o privados, ejercida preferentemente por figuras masculinas. La visión de Restrepo evalúa períodos históricos del conflicto colombiano yuxtaponiendo “lo regional” a “lo nacional”, recreando, a través de las voces de la narración, la estructura exclusivamente androcéntrica del narcotráfico (*Leopardo al sol*, 1993) y este nuevo período de violencia (1960 hasta el presente) injertado en el imaginario social.

Las narraciones intradieгéticas, por ejemplo, explícitas en *Delirio* (2004), hacen un registro de su cotidianidad signada por el abuso del poder simbólico y físico de los hombres, imbricando al tiempo, dentro del relato, referencias a la violencia del contexto social. Los personajes representan y valoran, desde su universo cercano, el mundo social en el que están inmersos. De esta forma, los textos de Restrepo se insertan en producciones culturales literarias que reconstruyen una memoria plural oculta: 1. sobre procesos relativamente recientes del devenir sociohistórico colombiano, pero “implícita en los huecos y silencios de los relatos de la historia”<sup>1</sup> escrita por la clase hegemónica; 2. registrando algunas construcciones sociales identitarias naturalizadas, en el sentido de biologización de lo social.<sup>2</sup> Es posible leer una contra-historia en estos discursos.

En *Leopardo al sol* (1993) o *Delirio* (2004), las figuras masculinas son complejas, manifiestan cierta profundidad y contradicción ontológica, sin

---

1. Cfr. Marisa Moyano, 2004.

2. Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Editorial Anagrama, Colección Argumentos, 2007, 5a. ed.

manipulaciones de los caracteres. Alejada de las tesis feministas, la escritora registra a los hombres atrapados en el universo patriarcal, replicadores de una violencia simbólica y fáctica construida por este orden falocrático e inscrita en sus mismas estructuras mentales y físicas. Pienso que el estilo de escritura utilizado en *Leopardo al sol y Delirio*, se circunscribe, según la tesis de Ana Chouciño (2008), a una literatura hispanoamericana que se caracteriza por un “corte no reduccionista que refracta múltiples modelos de masculinidades”. Evidentemente, los modelos planteados por Restrepo no son estereotipados. Chouciño, además, plantea que “se puede leer la literatura hispanoamericana como un macrotexto en el que se van registrando los modelos de masculinidad de cada época”. Las representaciones masculinas registradas por Restrepo, descubren una estructura social rígida, replicada por hombres y mujeres, bajo la hegemonía de la teodicea occidental patriarcal contemporánea.

En estos objetos culturales emergen imágenes nuevas de masculinidades sin la idealización y los lugares comunes de literaturas precedentes. Llena el vacío y responde a la necesidad de un “cambio de la percepción de los hombres ligada a la falta de imágenes culturales o ligada a las imágenes de masculinidad tradicionales”, propuesto por la investigación de Chouciño (2008),<sup>3</sup> en oposición a aquellas que la sociedad patriarcal ha creado y sostenido, por ejemplo, con el tópico ‘hombre blanco heterosexual’. La configuración del “estereotipo masculino que proyecta virtudes como poder, honor y valor” y que ha sido “la imagen perdurable a lo largo de la historia”, aparece subvertida en los productos de Restrepo.

*Delirio* hace referencias literales de construcciones sociales naturalizadas, que el orden androcéntrico ha impuesto simbólicamente para garantizar la división sexual, el ejercicio de la violencia física masculina y la implementa-

- 
3. Para Chouciño, la literatura como producto cultural, ha difundido un modelo de masculinidad, configurado con “formas restrictivas y estereotipadas” (citando a Lynne Segal). La investigadora también considera necesaria una redefinición de los modelos fijos y tradicionales de masculinidad que ya habían sido cuestionados en la narrativa estadounidense, inglesa y francesa, pero recientemente también deconstruidos por los estudiosos de los años 70, desligando el concepto de género del determinismo sexual y considerando que “el hecho de ser hombre o mujer, está dado por el contexto cultural de raza, grupo social o étnico”. (Ana Gloria Chouciño, *Representaciones de la masculinidad en la novela hispanoamericana*, Santiago de Compostela, USC, Clases magistrales, segundo semestre, 2008).

ción de la noción de autoridad (desplazada desde el espacio figurativo religioso al universo privado del hogar) consolidada con la idea padre/divinidad.

Uno de los objetos de análisis de Bourdieu, manifiesto en *La dominación masculina* (1998), es la relación entre los sexos y la permanencia o el cambio del orden sexual instituido. Para el pensador francés, estas relaciones jerárquicas (subordinación de lo femenino a lo masculino) en las sociedades contemporáneas, no han experimentado cambios muy sustanciales. Describe, a través del análisis de las estructuras objetivas y cognitivas de una sociedad tipo (los bereberes de Cabilia), el funcionamiento de mecanismos históricos que han deshistorizado, es decir, construido la eternización de la estructura de la división sexual clásica. El discurso de instituciones interconectadas como la familia, la escuela y el Estado, ha hecho posible ese trabajo de eternización en la historia o *naturalización* de la división sexual, haciéndola aparecer como “esencial” e “intrínseca al ser”. Bourdieu (1998), se opone a este proceso de naturalización de la historia y la transformación de la arbitrariedad cultural en natural; pues, el principio de la diferencia entre lo masculino y lo femenino (la organización simbólica de la división sexual en géneros) y la dominación masculina misma, precisamente, tienen un carácter arbitrario y contingente.

*Delirio* graba algunas construcciones androcéntricas que dominan el mundo de lo sexual circunscribiéndolo a lo prohibitivo, y que remarcan la división de género. El hombre es descrito ejerciendo el rol social de guarda de los valores morales del discurso patriarcal que restringe a la mujer induciendo su pasividad:

Nunca más, tronó mi padre, Sola entre un automóvil con un tipo nunca más porque no te lo permito, y ella se sorprende de que la voz del padre esté tan exaltada, tan perturbada, nunca antes había yo hecho algo que lo estremeciera [...]. Y de repente bastó con que yo hiciera lo que hice para ganar la atención y el celo de mi padre, para hacerlo vibrar, para no dejarlo pensar en nada que no fuera mi salida de noche y mi cumplimiento estricto de sus órdenes, Si llegas tarde es porque no me respetas. Yo te respeto, padre [...]. Esta vez su furia contenida ha aumentado [...] no lo suficiente como para que me pegue.<sup>4</sup>

---

4. Laura Restrepo, *Delirio*, Madrid, Santillana, Punto de Lectura, 2006 [2004], 3a. ed., pp. 188, 190, 192.

Las figuras paterna y materna se conducen bajo la reproducción de una idea homóloga de lo sexual, en tanto tabú, que aún en la década de los años ochenta, del siglo pasado, dominaba el imaginario social: “en esa ocasión le salió de adentro esa especie de horror por la sexualidad de los demás que siempre ha marcado su vida, que a lo mejor también es horror por la sexualidad propia, no sería de extrañar, pero lo primero, esa compulsión a censurar y reglamentar la vida sexual de los otros [...] Es una especie de fuerza más poderosa que todo y que viene en la sangre, una censura inclemente y rencorosa hacia la sexualidad en cualquiera de sus expresiones como si fuera algo repugnante”.<sup>5</sup>

La diégesis describe algunas erecciones que, de acuerdo con la investigación de Chouciño (2008), se eliminan de la mayor parte de las representaciones culturales. La narración subvierte la percepción tradicional del cuerpo masculino y presenta a través del hecho cotidiano, la homología simbólica entre sexo masculino y autoridad:

[...] estuvimos conversando sin salir del carro mientras comíamos perros calientes en el Crem Helado, hasta que él sacó del pantalón su Gran Vela Blanca, Agustina no la vio en la oscuridad de la calle desierta, no la miró con sus ojos de la cara que se negaron a verla, pero la vio con su mano y supo que era enorme y que tenía la textura de la cera, luego tuvo que soltar aquello para alcanzar a llegar a casa justo a la media noche tal como se había comprometido con el padre. [...] y ella, que no quiso confesarle que había conocido eso, se preguntó si también lo tendría el padre y si ese era su Gran Bastón de mando. [...] y esa segunda vez fue con otro muchacho, que sí la llevó al cine, y Agustina le pidió que le dejara tocar la Gran Vela, Él me dejó y esta vez ardía, ya no tenía la textura de la cera sino que ardía y me quemaba la palma, y Agustina regresó. [...] y a todos les pedía que me dejaran tocarles la Gran Vela y así aprendí que las había de muchas clases y tamaños, unas ardientes y otras frías, unas veloces y otras lentas [...] solo con poner la mano en la Gran Vela de todos los que me llevaban al cine o al Crem Helado de la calle 100 yo pude asegurarme de que el padre estuviera atento y pendiente de mí [...].<sup>6</sup>

El género se manifiesta así, como una relación de dominación legitimada por la sociodicea masculina. Es una construcción social naturalizada en

---

5. *Ibíd.*, p. 217.

6. *Ibíd.*, pp. 188, 189, 191.

el universo cotidiano de los sujetos, a través del aparato educativo que infunde unas formas “de manejar el cuerpo que contienen una ética, una política y una cosmología”. De esta manera se garantiza la división constitutiva del orden imperante y las relaciones de dominación y explotación instituidas entre lo masculino y lo femenino, e inscritas en los cuerpos a través de *hexeis* corporales. Estas inscripciones o disposiciones registradas son las que permiten a la fuerza simbólica operar sin coacción física y de forma “invisible e insidiosa, a través de la familiarización insensible con un mundo físico simbólicamente estructurado y de la experiencia precoz y prolongada de interacciones penetradas por unas estructuras de dominación”.<sup>7</sup> Así funciona lo que el sociólogo francés denomina biologización de lo social. Para Chouciño (2008), citando de Judith Butler (1990) su trabajo *Gender Trouble* sobre el sexo como construcción ideativa no biológica y materializada en el tiempo, la noción de género modela la vida social y cultural, y esta asociación a lo biológico construye el sentido de trazos invariables que definen al hombre y a la mujer como tales. Aun los rasgos de la personalidad y los comportamientos son socialmente construidos.

Esencialmente, la masculinidad funciona como una categoría de diferenciación que rechaza lo femenino o la feminización de lo masculino. Pero el género, señala Chouciño siguiendo a Kimmel (*The Gendered Society*, 2000) y Teresa de Laurentis (1987), encierra no solamente una diferencia, sino también una noción de poder o dominio y jerarquías. En el sistema androcéntrico “una identidad masculina definida” es un “valor cultural”, nos dice Chouciño (2008); entonces, citando a J. Weeks (*El malestar de la sexualidad*), por oposición, lo femenino amenaza al orden patriarcal. Esta actitud masculina de rechazo y la identificación de lo femenino con lo emocional, se registra en *Delirio*: “Todos queríamos alzar a la recién nacida de Aminta, menos Carlos Vicente y Joaco que contemplaban la escena desde su distancia de hombres que juegan ajedrez y no se inmiscuyen en cosas de mujeres”.<sup>8</sup>

La voz narradora describe la figura paterna reaccionando violentamente ante una demostración afectiva de su hijo menor. Todos los elementos femeninos, expresados en los cuerpos de los hombres, son rechazados:

---

7. P. Bourdieu, *La dominación masculina*, 2007, pp. 54-55.

8. L. Restrepo, *Delirio*, p. 219.

[...] se levantó sorpresivamente del sillón con los ojos inyectados en furia y le dio al Bichi un patadón violentísimo por la espalda a la altura de los riñones, un golpe tan repentino y tan feroz que mandó al muchacho al suelo [...]. Y enseguida vimos que Carlos Vicente padre se iba hacia Carlos Vicente hijo, que seguía boca abajo en el piso, y le daba otro par de patadas en las piernas mientras lo imitaba, Ay qué cosita más bonita, caramba, Ay qué cosita más bonita, ¡Hable como un hombre, carajo, no sea maricón!<sup>9</sup>

Lo “natural” o “normal” es la acción posesiva-activa del hombre y la sumisión de la mujer. Las expresiones andróginas en tanto no manifiestan la categoría de dominación (clara diferenciación de lo femenino) no pueden ser aceptadas: “l’homosexualité, qui implique une domination de l’homme par l’homme, est considérée, sinon comme une maladie mentale, du moins comme un désordre de l’identité de genre».<sup>10</sup> Estas expresiones se marginan de la construcción ideativa “virilidad”, negando la posición de dominación en sus cuerpos. Un hombre que replica emociones “propias de las mujeres”, es un hombre “mutilado” (para usar la noción de Badinter) privado del sexo, el símbolo de su virilidad, pues no puede “poseer a la mujer”, por lo tanto será rechazado en el orden patriarcal. Sin embargo, para la socióloga francesa, tanto el heterosexual y el homosexual experimentan la mutilación psicológica que impide la conciliación de lo femenino y lo masculino en la entidad ontológica:

[...] l’homosexuel est le type même de l’homme mutilé. Mais depuis que l’on remet en question les normes patriarcales, on s’aperçoit que la mutilation concerne moins le sexe et la préférence sexuelle que l’identité. Homosexuels ou hétérosexuels sont sujets à deux sortes de mutilations psychologiques qui peuvent les atteindre également. La première est l’amputation de sa féminité. Elle engendre l’homme dur, le machiste qui ne s’est jamais réconcilié avec les valeurs maternelles. La seconde concerne l’absence de virilité constatée chez nombre d’hommes élevés par leur mère et orphelins de père.<sup>11</sup>

---

9. *Ibid.*, p. 220.

10. Elisabeth Badinter, *XY de l’identité Masculine*, Paris, Editions Odile Jacob, 1992, p. 149.

11. *Ibid.*, p. 193.

*Delirio* describe la figura paterna en su papel de conductor, depositario y replicador de los estándares masculinos (opuestos a lo femenino) para la aconditacion de los otros cuerpos masculinos bajo su cuidado: “Su tragedia era su hijo menor, el Bichi, un niño inteligente, imaginativo, dulce, buen estudiante, todo lo que se pueda esperar de un hijo y más, pero con cierta tendencia hacia lo femenino que el padre no podía aceptar y que lo hacía sufrir [...] vivía convencido de que en sus manos estaba la posibilidad y la obligación de corregir el defecto y enderezar al muchacho”.<sup>12</sup>

La figura materna conciente el dominio androcéntrico y la imposición de la visión patriarcal sobre la homosexualidad, fuertemente grabada en su hijo mayor que es descrito bajo la misma lógica de rechazo a la feminización de lo masculino:

[...] hay que hacer de cuenta que no se oyeran los gritos de Joaco cuando en la biblioteca le advertía a su madre que si el Bichi llega a Bogotá con ese novio que tiene en México, ni el Bichi ni su puto novio van a pisar esta casa, ni esta ni la de la Cabrera ni la de tierra caliente, Porque si se acercan los saco a patadas, y tu madre, que también grita pero menos fuerte, repite una y otra vez la misma frase, Cállate, Joaco, no digas esas cosas horribles que el Bichi tenga su novio, y no que Joaco saque al Bichi y a su novio a patadas.<sup>13</sup>

De esta manera, lo femenino, en la representación dominante masculina, es el soporte, la ‘materialización’ de valores negativos. Esa materialidad, o construcción práctica “de las estructuras cognitivas que organizan los actos de construcción del mundo y de sus poderes”, en la cual el orden hegemónico garantiza su dominación, más que “un acto intelectual consciente, libre y deliberado de un sujeto aislado, es en sí mismo el efecto de un poder, inscrito de manera duradera en el cuerpo de los dominados bajo la forma de esquemas de percepción y de inclinaciones (a admirar, a respetar, a amar, etc.) que hacen sensibles a algunas manifestaciones simbólicas del poder”. [El] “principio de visión dominante no es una simple representación mental [...], ‘una ideología’, sino un sistema de estructuras establemente inscritas en las cosas y en los cuerpos”.<sup>14</sup>

---

12. L. Restrepo, *Delirio*, p. 110.

13. *Ibid.*, p. 236.

14. P. Bourdieu, *La dominación masculina*, pp. 56-57.

La masculinidad, como construcción social, es una noción asociada a la fuerza física. Es interesante el rastreo que hace J. Corominas en el *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*. Señala que el adjetivo *viril*, es tomado del latín *virilis*, ‘masculino’, ‘propio del hombre adulto’, ‘vigoroso’, derivado de *vir*, *virī*, ‘varón’; *virilia* que significa ‘partes viriles’; *vires* o ‘fuerzas’ y *vires* en relación a ‘los testículos’. La palabra *virtud* se asocia a *viril*, y ya es usada en *Cantar de Mio Cid* (*vertut*), y en los *Fueros de Aragón* y *Tilander*. *Virtos*, está relacionado con ‘huestes, fuerzas militares’ que es el sentido dado en la Biblia. También, *virtud*, del latín *virtus*, está ligada a la noción ‘fortaleza de carácter’. Igualmente *macho*, que proviene del latín *masculus*, es un adjetivo asociado al ‘sexo masculino’ y “es una palabra de uso general en todas las épocas y común a todos los romances”.<sup>15</sup> Respecto a las denominaciones VIR y la de mayor circulación, HOMO, Chouciño señala que esos usos lingüísticos son fundamentales para sostener la creencia en el sistema subrayando “la estructura material del poder”, pues la idea de virilidad, en el imaginario colectivo, señala la fortaleza de los hombres de la élite, es decir, “los ricos y los poderosos”.

El rastreo de figuras masculinas en la literatura, realizado por Chouciño, demuestra que el arquetipo masculino “viril” se observa ya en *La Araucana* (Alfonso de Ercilla, 1569, 1578 y 1589) que describe lo militar y lo intelectual como propio del género dominante. Pero es hacia el siglo XVIII que la idea de masculinidad comienza a funcionar, dentro de los productos culturales, relacionada con las cualidades y valores que definían la identidad masculina en contraposición a lo femenino. En la tradición del sistema cultural occidental binario, es frecuente el uso de imágenes para caracterizar lo masculino con las ideas de actividad / cultura / razón y a las mujeres con nociones de pasividad / naturaleza / emoción. Respecto a este binarismo excluyente, Elisabeth Badinter concluye que “la définition du genre implique spontanément la sexualité: qui fait quoi et avec qui?” [Por lo tanto] “l’identité masculine est associée au fait de posséder, prendre, pénétrer, dominer et s’affirmer, si nécessaire, par la force. L’identité féminine, au fait d’être possédée, docile, passive, soumise. «Normalité» et identité sexuelles sont inscrites dans le contexte de la domination de la femme par l’homme”.<sup>16</sup>

15. J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, v. III, IV, Berna, Editorial Francke, 1954.

16. E. Badinter, p. 149.

Bourdieu entiende la virilidad “como capacidad reproductora, sexual y social” y a su vez “como aptitud para el combate y para el ejercicio de la violencia”. Ella “tiene que ser revalidada por los otros hombres, en su verdad como violencia actual o potencial [...] para obtener actos tales como matar, torturar o violar, la voluntad de dominación, de explotación o de opresión se ha apoyado en el temor “viril” de excluirse del mundo de los “hombres” fuertes [...]. [...] la virilidad es un concepto eminentemente relacional, construido ante y para los restantes hombres y contra la feminidad, en una especie de miedo de lo femenino, y en primer lugar, en sí mismo”.<sup>17</sup>

La narración enfoca la aceptación de la violencia física masculina para preservar la unidad de la estructura familiar, que es garantizada por la presencia del padre:

[...] nunca más te vuelve a pegar mi padre porque yo lo voy a impedir [...] hermanito, tienes que darle el perdón a las manos malas de mi padre porque su corazón es bueno, tienes que perdonarlo [...] porque de lo contrario se larga de la casa y la culpa va a ser tuya [...] tú tienes que prometerme que aunque mi padre te pegue vas a perdonarlo, mi padre dice que es por tu bien y los padres saben cosas que los hijos no saben. [...] Porque al Bichi siempre se la monta el padre, se la tiene jurada pese a que es el menor, en cambio a Joaco no, Joaco es mi otro hermano, el mayor de nosotros tres, y a él mi padre ni le pega ni desaprueba lo que hace pero sí su mismo espíritu, y el hijo lo mira confiado.<sup>18</sup>

El maltrato físico del padre es aceptado por los miembros de la familia. El hombre es descrito como la encarnación del juicio y la sanción a través de una ira justificada, santa en su relación al universo simbólico religioso:

[...] tienes que comprender a mi padre cuando te lo reprocha, porque razón no le falta. [...] porque hubieras preferido mil veces ser recio y un poco feo como ellos, es decir como Joaco y como mi padre. Angel Face, le dicen al Bichi de tan lindo que es, y la tía Sofi le dice Muñeco pero al padre no le hace gracia, sino que por el contrario le irrita el genio. [...] Cada vez que el padre le pega al hermano menor tiene lugar la ceremonia [...] tú la víctima sagrada, tú el chivo expiatorio, tú el Agnus Dei; con las nalgas todavía rojas por las palmadas que te dio mi padre, tú, que eres

---

17. P. Bourdieu, *La dominación masculina*, pp. 68, 70-71.

18. L. Restrepo, *Delirio*, pp. 13, 14, 25.

el Cordero, te bajas los calzoncillos para mostrarme el daño [...]. [...] lo que vine a decirte es que esta noche mi padre te pega. [...] no hagas nada que enfurezca a mi papi, Es que no sé, Tina, qué es lo que lo enfurece, Todo lo enfurece Bicho, no hagas nada porque todo lo enfurece.<sup>19</sup>

De una forma novedosa, el texto se ocupa de describir la percepción femenina de lo masculino como autoridad (ejerciendo una violencia “legítima”) que deviene de un imaginario religioso. La figura paterna conduce el universo privado, que vendría a ser la duplicación de la división clero/laos de la visión judeocristiana, y representa vicariamente; está en lugar de la divinidad patriarcal, o es ella misma:

Entonces llegó el día de la gran ira del Padre [...] por su grandísima culpa está tirado en el piso y sobre él llueven las patadas del Padre [...] cuántas veces no te lo advertí [...] que no contrariaras la voluntad del Padre, ¡Hable como un hombre!, te ordenó y cuando lo hizo se volvió una bestia poderosa y erguida ante ti, que no eras más que un niño golpeado en el suelo [...]. Hable como un hombre, te ordenaba y su ira era justa y temible y llenaba la casa, luego él mismo se echó hacia atrás, el propio Padre asombrado de su fuerza y del rigor del castigo. [...] no tenías la voz de hombre que exigía el Padre para decir tus verdades. [...] el Padre ha quedado exhausto después de cumplir su sagrado deber de castigar al hijo, ahora está en la sombra y ha perdido su protagonismo porque es el hermano menor, el Cordero. Y me paró en seco el grito del Padre, Déjenlo solo, a ver si por fin aprende, ordenó y Agustina obedeció, se quedó quieta donde estaba, hincada de rodillas, Yo acato tu Voluntad, Padre, no descargues tu ira también sobre mí, ya se retiró el Cordero que enfadaba al Padre, el Padre ya puede sentarse de nuevo y retomar la partida de ajedrez con el hermano mayor en el punto en que la suspendió para ejecutar el Castigo. [...] las órdenes del Padre indican que en casa todo sigue igual [...] <sup>20</sup>

Esta percepción (y la mayoría de las descripciones de los cuerpos masculinos) es registrada por la voz de una narradora “delirante”. Es en ese discurso que se produce la deconstrucción de la figura del padre todopoderoso, descubierto en una infracción del orden moral, y se subvierte el fundamento religioso que sustenta el orden patriarcal occidental, la noción alto/bajo, superior/inferior, que es la esencia misma de la idea de dominación:

---

19. *Ibíd.*, pp. 39, 53, 54.

20. *Ibíd.*, pp. 220-221, 223.

Yo no estaba dentro de mi cuerpo cuando la mirada triunfal del hermano menor se clavó en la madre, esperando que ella colocara sobre sus rizos la corona del heredero porque acababa de derrotar al Padre, allí estaban, ante los ojos de la madre, las pruebas del desamor del Padre, del engaño del Padre [...] por fin se haría justicia y el Padre traidor sería expulsado del reino, el hijo menor, el Cordero, clavó sus ojos inmensos en los de la madre. [...] quería derrotar la autoridad del Padre que hería y doblegaba, expulsar al Padre y derretir la astilla de hielo en el corazón de la madre, el Bichi, el Cordero, el Lastimado en la Espalda nos miraba desde lo alto. [...] se abrió la caja de Pandora y las Furias se desataron, el Padre quedó demudado, por primera vez el Padre era más pequeño que un enano [...].<sup>21</sup>

El discurso referencia una sociedad construida sobre los valores masculinos que niega otras formas de concebir el orden de la vida cotidiana. La ausencia o presencia del hombre en el universo privado del hogar, posibilita su funcionamiento o la desestabilización del mismo y la realización o fracaso de los individuos en esa estructura. El hombre (detalladamente masculino en su dimensión corporal) es definido como la manifestación de una fuerza autoritativa aglutinadora y cohesiva que produce el equilibrio en “el paraíso” familiar:

[...] en eso se me fue la infancia, en hacer fuerza y en acumular poder para impedir que mi padre se fuera de casa. [...] casi siempre lo oye pelear con su madre y amenazarla con las mismas palabras, que si tal cosa me largo, que si tal otra me largo. [...] y ante todo Agustina no quiere que su padre se largue porque cuando está aquí y está alegre es lo mejor del mundo. [...] y yo lo idolatro aunque a mí mucha atención no me presta. [...] Pero el padre cierra bien la casa y la hija le dice sin palabras Tú eres el poder, tú eres el poder verdadero y ante ti yo me doblego [...].<sup>22</sup>

En el personaje femenino se abre un campo de conciencia que permite la descripción y evaluación negativa de la dominación masculina, pero en su racionalización niega todo acto subversivo por temor a perder la figura que sustenta el “orden natural” del estrato privado: el padre. Restrepo refracta esa sumisión consentida de lo femenino a lo masculino e interiorizada corporalmente, además de la construcción arbitraria de la diferencia:

---

21. *Ibíd.*, pp. 226, 227.

22. *Ibíd.*, pp. 78-80.

[...] yo detesto que mi padre utilice contra mi hermanito su mano potente, dice Agustina. Pero es que tampoco resisto la idea de que mi padre se vaya de la casa, A ver, nena, nena, no se deje pegar, conteste, defiéndase, pégueme más duro usted a mí, le dice con sorna mi papá al Bichi mientras lo acorralla a cachetaditas, como retándolo, y yo ¡sí, Bichito, dale!, ¡dale, Carlos Vicente Junior, defiéndete con cojones!, qué ganas de que por fin contestes con toda la furia de tus testículos y de tus hormonas y que le revientes a mi padre esas narices grandes que tiene, que le rompas aunque sea un poquito la boca a ver si por fin se da por satisfecho y se siente orgulloso de ti [...] pero el Bicho es débil [...] solo sabe aguantar y aguantar hasta que ya no da más y entonces se sube a su cuarto a berrear, como una nena. Ahí es cuando todo mi odio se vuelca contra mi padre y quiero gritarle a la cara que es una bestia, un animal asqueroso, un verdugo, que es un cobarde que maltrata a un niño. [...] el pánico se apodera de mí, y entonces pienso que tal vez a mi madre le suceda lo mismo, que soporta lo que sea con tal de que mi papi no la deje.<sup>23</sup>

En la “representación” del cuerpo masculino que *Delirio* configura, se establece una subversión de los tópicos y lugares comunes que la literatura ha utilizado para abordar la figura masculina. El hombre descrito por Restrepo es objeto y vehículo de la violencia simbólica y fáctica del sistema androcéntrico, en un espacio focalizado como el contexto colombiano. Si bien, esta productora modeliza una imagen que subvierte las imágenes masculinas tradicionales (en el caso de este primer texto abordado) hay en los discursos citados (de otras producciones) descripciones que insertan y reproducen el imaginario racial:<sup>24</sup> los ideogramas o palabras-concepto /negro/ /mestizo/ /mulato/ /indio/. Se observa, también, la construcción de los actantes en relación a una descripción racial con los registros vegetales, minerales y la zoomorfización de los sujetos sociales (del margen) bajo la diferenciación corporal.<sup>25</sup> La separación, o la diferencia, ha sido creada con la fijación de estos ideosemas (“mulato”, “mestizo”) y esta diferencia ha tomado la categoría de identidad, es decir, como fundamento del discurso

---

23. *Ibid.*, pp. 87-88.

24. Entendido como subtexto estructurante de los discursos identitarios introducidos en América y el Caribe entre los siglos XV y XIX. Victorien Lavou, en: *Séminaire Master II Recherche. L'imaginaire racial comme sous texte structurant des discours identitaires: Amériques/Caraïbes (XV-XIX)*, Perpignan, Spanish Department, CRILAUP, Université de Perpignan Via-Domitia, 2009. (Lavou Zoungbo, 2003, 2007).

25. *La construction sociale des corps*, P. Bourdieu, 1998.

identitario. Estos ideogramas son paratexto estructurante de tres de sus producciones culturales: *Leopardo al sol* (1993) –paratexto zoomorfizador–, *Dulce compañía* (1995), *La novia oscura* (1999) –paratexto racial–, y *La multitud errante* (2001).

*Delirio* registra ciertas referencias literales de la violencia simbólica que es asumida y consentida por el dominando, fijada a través del abuso del poder discursivo<sup>26</sup> o el “principio simbólico”, con el cual se puede entender la lógica de la dominación:

«connu et reconnu par le dominant comme par le dominé, une langue (ou une prononciation), un style de vie (ou une manière de penser, de parler ou d'agir) et, plus généralement, une propriété distinctive, emblème ou stigmaté, dont la plus efficiente symboliquement est cette propriété corporelle parfaitement arbitraire et non prédictive qu'est la couleur de la peau».<sup>27</sup>

Finalmente, el lenguaje nos antecede, la palabra nos construye, nos performa.☼

Fecha de recepción: 7 diciembre 2009

Fecha de aceptación: 1 febrero 2010

## Bibliografía

- Badinter, Elisabeth, *XY de l'identité Masculine*, Paris, Editions Odile Jacob, 1992.
- Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 et septembre 2002, 2006.
- *La dominación masculina*, Barcelona, Editorial Anagrama, Colección Argumentos, 2007, 5a. ed.
- Corominas, J, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, v. III, IV, Berna, Editorial Francke, 1954.
- Chouciño, Ana Gloria, *Representaciones de la masculinidad en la novela hispanoamericana*, Santiago de Compostela, USC, Clases magistrales, segundo semestre, 2008.

---

26. Teun van Dijk, *Discurso, poder y cognición social. Conferencias. Cuadernos No. 2 de la Maestría en Lingüística*, Bogotá, Escuela de Ciencias del Lenguaje y Literaturas de la Universidad del Valle, 1994.

27. P. Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 et septembre 2002, 2006, p. 12.

- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets Editores, 2005.
- *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007, 2a. ed.
- Lavou Zoungbo, Victorien, *Du «Migrant nu» au citoyen différé. «Présence-} histoire» des noirs en Amérique Latine*, Collection Études, Presses Universitaires de Perpignan, 2003.
- *Outsidering. Liminalité des Noir-e-s Amériques-Caraïbes*, Collection Études, Presses Universitaires de Perpignan, 2007.
- Restrepo, Laura, *Leopardo al sol*, Bogotá, Alfaguara, 2007 [1993].
- *Dulce compañía*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1995.
- *La novia oscura*, Bogotá, Alfaguara, tercera reimpresión, 2007 [1999].
- *La multitud errante*, Bogotá, Editorial Planeta, 2007 [2001].
- *Delirio*, Madrid, Santillana, Punto de Lectura, 2006 [2004], 3a. ed.
- Van Dijk, Teun, *Discurso, poder y cognición social. Conferencias. Cuadernos No. 2 de la Maestría en Lingüística*, Bogotá, Escuela de Ciencias del Lenguaje y Literaturas de la Universidad del Valle, 1994.
- *Discurso y dominación*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Grandes Conferencias en la Facultad de Ciencias Humanas, No. 4, 2004.
- *Discurso y manipulación: Discusión teórica y algunas aplicaciones*, en revista *Signos*, v. 39, No. 60, Valparaíso, 2006.

## **El discurso romántico-masculino sobre la virtud femenina: ventriloquismo travesti, censura literaria y violencia donjuanesca en Montalvo y Mera\***

**JUAN CARLOS GRIJALVA**

Assumption College

### **RESUMEN**

El autor revisa el discurso de Juan Montalvo en dos textos de *Las Catilinarias* y en *El Regenerador*, señalando las estrategias que emplea para apoyar el control patriarcal sobre la mujer: simula una voz femenina que habla por y para las mujeres, sobre sus propias necesidades y deseos; censura y restringe la creatividad poética femenina; y sanciona a aquellas mujeres rebeldes que cuestionan la autoridad masculina. Señala el autor que, sobre la educación de la mujer, el "liberalismo católico" de Montalvo resulta similar a la ideología conservadora y católica de su enemigo político, el presidente García Moreno. De igual forma, en *Ojeada histórico-crítica de la poesía ecuatoriana*, Juan León Mera censura la autoría,

---

\* Este ensayo ha sido posible gracias a una beca de investigación otorgada por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2007. Agradezco los comentarios y sugerencias de Rocío Fuentes (College of the Holy Cross), J. Enrique Ojeda (Boston College) y Carlos Jáuregui y Benigno Trigo (Vanderbilt University). También estoy en deuda con Cecilia Miño Grijalva y Ximena Ortiz por su entusiasmo y motivación en la realización de este estudio. Algunas ideas aquí presentadas han sido discutidas en el *Congreso Ecuatoriano de Historia*, Ibarra, 2006, y en la *Modern Language Association Convention*, Chicago, 2007.

autoridad y autorización para escribir de dos poetisas ecuatorianas (Dolores Veintimilla y Mercedes González de Moscoso), como formas de controlar y vigilar esas mismas subjetividades femeninas “manipulables, impulsivas o pecaminosas”; hace algo similar respecto de la obra de Sor Juana, en *Obras selectas de la célebre monja de Méjico Sor Juana Inés de la Cruz*. Por último, en su *Geometría moral*, Juan Montalvo da un paso más allá, y revela el lado egocéntrico y perverso de la autoridad masculina.

**PALABRAS CLAVE:** Juan Montalvo, Juan León Mera, literatura siglo XIX, Ecuador, poesía femenina siglo XIX, discurso femenino, sociedad patriarcal, estrategias discursivas, Sor Juana Inés de la Cruz, Dolores Veintimilla de Galindo, Mercedes González de Moscoso.

## SUMMARY

The author revises the discourse of Juan Montalvo in two texts: *Las Catilinarias* and *El Regenerador*, indicating the strategies employed to exercise patriarchal control over women: he simulates a feminine voice which speaks with and for women about their own needs and desires; he censures and restricts the feminine creative poetic ability; and sanctions those rebellious women who question his masculine authority. The author says that the “liberal Catholicism” of Montalvo in relation to the education of women is similar to the conservative and catholic ideology of his political enemy, president García Moreno. Likewise, in *Ojeada Histórico-Crítica de la Poesía Ecuatoriana*, Juan León Mera censures the author, the authority and the authorization to write about two ecuadorian poets (Dolores Veintimilla and Mercedes González de Moscoso) as a method to control and watch these manipulative, impulsive and sinful women; something similar happens as regards to the work of Sor Juana in *Obras Selectas de la Célebre Monja de Méjico Sor Juana Inés de la Cruz*. Finally, in his *Geometría Moral* Juan Montalvo goes one step further and reveals the egocentric and perverse masculine authority.

**KEY WORDS:** Juan Montalvo, Juan León Mera, 19th century literature, Ecuador, feminine poetry, XIX century, patriarchal society, discursive strategies, Sor Juana Inés de la Cruz, Dolores Veintimilla de Galindo, Mercedes González Moscoso.

ESTE ESTUDIO BUSCA arrojar nuevas luces sobre las relaciones entre subjetividad femenina y autoridad pública masculina, en el contexto del Romanticismo ecuatoriano del siglo XIX. En específico, me interesa comprender cómo el discurso romántico-masculino sobre la virtud femenina defendido por Juan León Mera y Juan Montalvo intentó determinar la creatividad e identidad social de la mujer de la época. Mi tesis es que ambos escritores, a pesar de sus distancias políticas, coinciden respecto de la necesidad de vigilar y censurar la ilustración femenina, y de esta manera defienden un mismo proyecto de construcción estatal, afianzado ideológicamente en la conservación de la familia y los roles tradicionales de la mujer como educadora doméstica, madre abnegada y esposa fiel. En el discurso romántico-lite-

rario de Mera y Montalvo, en definitiva, la subjetividad de la mujer y, en específico, de la mujer escritora, aparece “sujetada” a tres mecanismos discursivos básicos: a) una parodia masculina de la voz femenina que habla por/para las mujeres sobre sus propias necesidades y deseos; b) una práctica discursiva de censura literaria que opera sobre la creatividad poética femenina; y c), un discurso de violencia y castigo sobre aquellas mujeres rebeldes que cuestionan la autoridad masculina y la misma sociedad patriarcal.

En las ambigüedades y oscilaciones de este discurso, la emergencia de mujeres escritoras inconformes, como Dolores Veintimilla de Galindo, convertirá la virtud femenina en un escenario de confrontación y lucha por la autoridad cultural para hablar por sí mismas.

## 1. TRAVESTISMOS DE LA LETRA Y SUBJETIVIDAD FEMENINA

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, el discurso romántico masculino de la virtud femenina se convirtió en una ideología de Estado fuertemente consensuada, incluso entre escritores políticamente opuestos. Este es el caso de Juan Montalvo y Juan León Mera, dos figuras fundamentales del Romanticismo ecuatoriano y latinoamericano, quienes centraron gran parte de su producción literaria en la representación, discusión y censura de la participación de la mujer en la esfera pública de ese tiempo. En esta sección me enfocaré en dos significativos textos de *Las Catilinarias* y *El Regenerador* de Montalvo, en los que este asume una voz femenina y escribe por/para las mujeres sobre sus propias necesidades y deseos. Utilizo el término “ventriloquismo travesti” para referirme a la estrategia discursiva masculina que busca determinar la subjetividad femenina, no desde la violencia o la imposición de una norma, sino desde lo que Foucault ha llamado el “poder pastoral.” Esto es, una forma de poder estatal que determina la subjetividad de individuos específicos apelando a prácticas de carácter religioso. Aunque el discurso patriarcal de la virtud femenina en la obra de Montalvo ha sido fuertemente criticado, sus escritos ventrílocuos sobre la mujer y sus cercanías con la posición conservadora de Mera han sido prácticamente desconocidos.

En *Las Catilinarias*, un libro de panfletos políticos escritos contra las tiranías militares de la época, Montalvo se refiere a una anécdota personal:

Un día vi entrar a mi aposento a una niña de diez o doce años: Señor Don Juan, dijo, estoy nombrada para el certamen, vengo a pedirle un favor. El que tú quieras, mi vida. Deme un discurso, como suyo. Serás servida, chica: desde mañana te pones a ensayarlo. En tres días lo tenía, no en la memoria solamente, sino también en los ojos, la boca, las manos, el cuerpo: ¡tan declaradas eran su inteligencia y sus dotes oratorias! (223).<sup>1</sup>

Una narración similar aparece también en *El Regenerador*, donde esta vez dos niñas desesperadas, una de ellas “con los ojos llenos de lágrimas”, piden la ayuda del escritor para aprobar un examen. Merceditas Quirola y Maclovía Hervas recitan los textos de Montalvo con “gentil desenvoltura”, “gracia” y como si los estuvieran “improvisando”. Inocentes, obedientes, sexualmente castas, de belleza celestial, intelecto inmaduro, pero deseosas de aprender y ser guiadas, estas son algunas de las características que describen la mujer ideal de Montalvo. Las niñas de sus historias representan un estereotipo romántico-masculino bastante común: la mujer angelical. No es una sorpresa, entonces, que estas niñas simbolicen a las mujeres en general en su carencia de juicio racional propio, y consecuentemente necesiten de una figura adulta masculina que hable por/para ellas. Más importante, en estos textos de Montalvo su voz inventa para sí misma una identidad femenina que voluntariamente acepta su subordinación e inferioridad como una condición natural de inocencia y virtud.

Alegóricamente, Montalvo, como sugiere Cristina Burneo, se ha representado a sí mismo como el titiritero invisible de un escenario público en que las niñas de sus historias son como marionetas gobernadas por los hilos de los roles familiares femeninos tradicionales, la educación católica y la represión sexual. Para Montalvo, las mujeres solo son reconocidas como sujetos sociales cuando están sujetadas, en el sentido de sujeto/sujetado, a las determinaciones discursivas de la sociedad patriarcal. A través de sus inocentes marionetas femeninas, Montalvo también sugiere que estas determinaciones, en lugar de ser meramente impuestas como una norma de conducta, deben llegar a ser parte de la misma subjetividad femenina, esto es, una forma de autoreconocimiento. Una consecuencia importante de esta forma ideológica de interpelación, para usar el concepto de Louis Althusser, es que las imposiciones y privilegios masculinos se naturalizan y transforman en un mundo

---

1. Juan Montalvo, *Las Catilinarías*, Quito, Colección Antares, Libresa, 1994, p. 223.

subjetivo de deseos y esperanzas femeninos. Para Montalvo, la subordinación e inferioridad de la mujer son una condición natural de su inocencia y virtud. El problema se convierte, entonces, en cómo fomentar tales virtudes en el alma femenina. Foucault sugiere que es un proceso que tiene que ser seductor, subjetivo, porque el poder –en este caso, el poder masculino del escritor– no es absoluto. En *El Regenerador*, la voz femenina de Montalvo afirma:

No aspiraremos a competir con ellos (los hombres); pero sí hagamos lo posible por merecer su estima. Dejémosles sus ciencias, sus leyes, su política; nuestro encargo es mejor, más amable: nosotras, cultivemos las virtudes.<sup>2</sup>

En *Civilización y barbarie*, Francine Masiello ha observado que este fue también el caso de Faustino Sarmiento, en Argentina, quien usó una estrategia discursiva similar para producir un sentido de intimidad y privacidad femenina entre sus lectoras. Para Masiello, la apropiación de Sarmiento de una voz femenina puede explicarse como un deseo de controlar todos los discursos, trascender límites prohibidos y glorificar su propia autoridad masculina. En una columna periodística anónima titulada “Al oído de las lectoras”, Sarmiento escribe: “Nadie que no sea una criatura femenina ponga sus ojos en esta parte del diario... Vamos a hablar de nuestras cosas; porque quiero que tengamos una conferencia privada”.<sup>3</sup> Sin embargo, la voz femenina de Montalvo, a diferencia de la de Sarmiento, es mucho más explícitamente política. Mientras Sarmiento centra su escritura en la moda, peinados y otros tópicos similares para enganchar a sus lectoras, Montalvo discute los límites de la educación de la mujer y sus restricciones a votar o participar en la vida política. En realidad, los argumentos enciclopédicos, reflexivos y eruditos de Montalvo no parecen estar escritos para un lector femenino, sino para otros hombres de la alta cultura.

Las dóciles y patéticas marionetas femeninas de Montalvo pueden verse como un rechazo político figurado a las luchas y movimientos feministas internacionales de la época, los nuevos derechos sociales de las mujeres y la creciente presencia de mujeres educadas escritoras en Ecuador y otros países de Latinoamérica. Las primeras críticas feministas, como se sabe, surgen

- 
2. Juan Montalvo, *El Regenerador*, t. II, Ambato, Ilustre Municipio de Ambato, Biblioteca Letras de Tungurahua, 1987, p. 33.
  3. Francine Masiello, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1997, p. 38.

influidas por la Ilustración y la Revolución francesa, casi tres cuartos de siglo antes de que Montalvo visitara Europa. El Código Napoleónico, en este contexto, instituirá al matrimonio como un contrato desigual, en donde la obediencia, abnegación y sacrificio de la mujer serán vistos como sus virtudes obligatorias. Las luchas feministas del siglo XIX transformarán el derecho al voto y la educación superior en una de las mayores reivindicaciones para las mujeres. Es frente a estas mujeres politizadas, “marimachos de la política”, que la voz femenina de Montalvo lanza sus insultos e ironías:

Nosotras, en verdad, no queremos ser legisladoras, ni presidentas, ni ministros como esa loca de André Leó que en París da conferencias de socialismo-hembra, y pide un sillón en el cuerpo legislativo. No aspiramos siquiera a esas profesiones [...] una buena esposa vale más que un abogado, y una buena madre de familia más que un buen médico [...] No queremos, repito, ser electoras ni elegibles; diputados, ministros de la Corte Suprema ni otra cosa.<sup>4</sup>

Para Montalvo, la única manera en que las mujeres pueden intervenir en política es llorándole a los hombres para que arreglen sus diferencias. “Llora, mujer, y vencerás... La mujer vence con las lágrimas”, declara.<sup>5</sup> La “invasión” de las mujeres en la política, como la denomina Montalvo, surge además en un momento crítico en que las recientes naciones latinoamericanas del siglo XIX son pensadas e imaginadas como una extensión del modelo institucional de la familia, entendida como una forma estable de organización social y control ciudadano. Para Miguel Gomes, la correspondencia entre familia y colectividad nacional busca conservar las estructuras de dominio colonial; de esta manera, esclavitud y servidumbre, por ejemplo, son consideradas parte de la familia figurada del señor esclavo. La idea misma de patria sugiere, de manera temprana, la existencia de un padre y una familia que involucran relaciones de amor, bien general de sus miembros y orden. En este sentido, el rol político de las mujeres en la sociedad va a ser percibido como una amenaza para la unificación nacional y el orden hegemónico letrado-masculino regulador. Aunque la voz femenina de Montalvo es férrea defensora del liberalismo y el derecho de las mujeres a ser educadas, lo cual resulta coherente con los principios humanistas de la Revolución francesa y la Independencia

---

4. J. Montalvo, *El Regenerador*, t. II, p. 225.

5. *Ibid.*, p. 63.

de Estados Unidos; los límites domésticos de esta educación femenina son terminantes. En otras palabras: liberalismo sí, pero subordinado siempre a los principios morales y religiosos. El “liberalismo católico” de Montalvo defiende la educación de la mujer como un reforzamiento ideológico de los roles femeninos de madre, esposa y educadora doméstica. Si de un lado, la educación de la mujer y las tareas domésticas establecen una equivalencia entre sí, por otro lado, esta educación busca producir sujetos sociales que voluntariamente acepten su subordinación como parte esencial de su propia virtud. Paradójicamente este es exactamente, como veremos más adelante, el modelo de mujer defendido por Juan León Mera, uno de los escritores conservadores más notorios de esta época. Una de las marionetas de Montalvo afirma:

[...] enseñadnos por Dios a leer y escribir, contar y hacer cálculos: dadnos luces [...] Si nada sabemos, ¿en dónde hemos de tomar ejemplares de virtud? [...] [El conocimiento de la historia, la geografía física y política, las matemáticas, la astronomía, las artes, la literatura, al menos una lengua extranjera] “esta es la educación que deseamos y pedimos”.<sup>6</sup>

En este punto, la figura heroica de Montalvo como uno de los mayores enemigos políticos del dictador Gabriel García Moreno rápidamente desaparece. Montalvo y García Moreno comparten, de hecho, una ideología conservadora muy similar en relación con la educación de la mujer. En la visión teocrática de García Moreno, la Iglesia y la religión católicas, como explica el historiador Juan Maiguashca, se constituyeron en una fuente de legitimidad e identidad nacional capaz de unificar al país y sus instituciones. El poder político del garcianismo tenía su fuente última en Dios, pero estaba depositado en el pueblo cristiano, quien a su vez lo delegaba a sus gobernantes. La fe y sentido moral del pueblo eran así garantía de la participación divina en los asuntos públicos del gobierno. La ciudadanía deviene credo religioso: solo los católicos pueden ser ciudadanos.<sup>7</sup> En este sentido, lo singular de los textos ventrílocuos de Montalvo no es tanto la representación

---

6. J. Montalvo, *El Regenerador*, t. II, p. 226.

7. Juan Maiguashca, “El proceso de integración nacional en el Ecuador: el rol del poder central, 1830-1895”, en Juan Maiguasca, edit., *Historia y región en el Ecuador 1830-1930*, Quito, FLACSO / Corporación Editora Nacional, 1994; Marie-Danielle Demélas e Yves Saint-Geours, *Jerusalén y Babilonia. Religión y política en el Ecuador 1780-1880*, Quito, IFEA / CEN, 1988.

católica de la mujer –lugar común y estereotípico de la época–, sino la forma subjetiva en que el poder estatal y la ley religiosa *interpelan* la subjetividad femenina. La voz femenina de Montalvo se convierte así en un paralelo letrado de la ley religiosa del Estado garciano con respecto a la mujer. En su “ventriloquismo travesti”, Montalvo alegoriza la forma en que el poder político del Estado teocrático garciano no solo busca integrar a la nación ecuatoriana emergente, sino que además, como diría Foucault, es un “poder pastoral” que individualiza, que interpela y constituye subjetividades. Como Foucault ha explicado:

[...] el poder de tipo pastoral, vinculado durante siglos –más de un milenio– con una institución religiosa particular, de pronto se extendió a todo el cuerpo social; encontró apoyo en múltiples instituciones. Y, en lugar de un poder pastoral y un poder político, más o menos vinculados entre sí, más o menos rivales, se desarrolló como una “táctica” individualizadora, característica de una serie de poderes: el de la familia, la medicina, la psiquiatría, la educación y los empresarios”.<sup>8</sup>

Al fusionar estructuras políticas totalizadoras (escuelas, instituciones, clases sociales) y técnicas de poder subjetivo propias de la religión cristiana (la salvación personal, la confesión, el perdón), el Estado teocrático de García Moreno puede verse como una matriz de individualización, de interpelación ideológica moderna a la intimidad de sujetos sociales específicos. En el garcianismo, la instrucción moral y religiosa del pueblo y la educación de la mujer, en particular, forman parte fundamental del proyecto estatal de unificación nacional, lo cual tiene un hondo impacto en las formas culturales que representan o imaginan lo femenino. Para Ana María Goetschel, García Moreno considera que “la mujer es el puntal de la familia y base de la vida social; ‘La mujer es la que forma las costumbres y la que ejerce una eficaz y poderosa influencia en el destino y porvenir de las sociedades’” (62). Subjetividad femenina, familia, escuela, nación, Estado teocrático conforman una cadena ideológica de sentido en la cual los roles de esposa, madre y educadora doméstica resultan decisivos. A pesar de su criticismo político, Montalvo apoya la ideología católica conservadora de García Moreno como fundamento moral de la educación de las mujeres y sus roles en la vida doméstica.

---

8. Michel Foucault, “El sujeto y el poder”, en *Revista mexicana de sociología*, México, L, 3, 1988, p. 10.

Al apropiarse de la voz femenina, sin embargo, Montalvo ha producido una forma travesti de ventriloquismo literario que oscila ambiguamente entre la voz masculina, autoritaria y egocéntrica del escritor que reduce a las mujeres a una útil sirvienta; y su voz ficticia femenina-colectiva que acepta graciosamente su destino de subordinación política e inferioridad. “No queremos, repito, ser electoras ni elegibles”, escribe Montalvo. Se enuncia así, el colectivo de un “nosotros” femenino que *desea* su exclusión de la vida política; pero entonces aparece la marca de un “yo” masculino que dice “repito” y *dice o habla por* lo que las mujeres quieren. En sus textos, Montalvo oscila entre un punto de vista femenino totalizador que pretende representar a la mujer y sus ataques e ironías, a las feministas y mujeres escritoras políticamente comprometidas. Esta ambivalencia discursiva transforma los textos ventrílocuos de Montalvo en una forma de escritura conflictiva y heterogénea. Como Antonio Cornejo-Polar ha explicado para el caso de las literaturas heterogéneas, lo que las caracteriza es “la duplicidad o pluralidad de signos culturales en su proceso productivo: se refiere, en síntesis, a un proceso que tiene, al menos, un elemento que no coincide con la identidad de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto”.<sup>9</sup> Aunque Cornejo-Polar no estudió el universo de las representaciones de género como heterogéneas, su concepto de heterogeneidad cultural sugiere interesantes implicaciones para este campo. A través del concepto de Cornejo-Polar es posible comprender por qué esta dualidad de voces y géneros en los textos ventrílocuos de Montalvo está marcada por su mutua exclusión y conflicto, y no una “relación dialógica de voces”.

La zona de ambigüedad y conflicto creada por el “ventriloquismo travesti” de Montalvo expone las tensiones, disonancias y exclusiones del escritor criollo en su intento por hablar por/para la otredad femenina y sus diferencias. En el acto ventrílocuo de hablar por el otro, la voz femenina del títere, habita también ficticiamente el cuerpo del titiritero produciendo así una identidad anómala, múltiple, que puede ser el origen de múltiples desórdenes que disocian la identidad del escritor (esquizofrenia, psicosis, etc.) Por otra parte, es precisamente en las fracturas del discurso masculino sobre la virtud femenina, en la construcción negativa del deseo femenino (recuerde-

---

9. Antonio Cornejo Polar, “El indigenismo y las literaturas heterogéneas, su doble estatus socio-cultural”, en *Sobre literatura y crítica literaria latinoamericanas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982, p. 73.

se la voz paródica femenina que se niega a participar en política, competir con los hombres, etc.), que poetisas y escritoras románticas como Dolores Veintimilla de Galindo o Mercedes Gonzáles de Moscoso, para mencionar dos ejemplos, irrumpen y ponen en evidencia la violencia, temor y desconfianza que inspira la mujer educada en la cultura patriarcal de la época. Estas mujeres transformarán esta negatividad del deseo femenino, impuesta por el discurso masculino, en un espacio discursivo productivo y crítico de su propia identidad y subjetividad social. Es la lucha de las mujeres por ganar autoridad cultural para hablar por ellas mismas en la arena pública lo que llevó a escritores como Montalvo a apropiarse de una voz femenina y adoptar una posición autoritaria y egocéntrica en la defensa de mujeres ideales y sumisas que voluntariamente repudien convertirse en “marimachos de la política”.

## 2. CENSURA LITERARIA DE LA MUJER ESCRITORA: LA SUBJETIVIDAD CREATIVA FEMENINA

No sería exagerado decir que de todos los escritores ecuatorianos del siglo XIX, Juan León Mera (1832-1894) sea quizá el más obsesivo en su impulso por representar a la mujer como madre, esposa y educadora doméstica. En esta sección, exploro la forma en que Mera usa el discurso romántico-religioso de la “virtud femenina” para censurar la emergente subjetividad creativa femenina y establecer así los límites de su autoridad letrada. La censura romántica de Mera a la poesía femenina de Dolores Veintimilla de Galindo y Sor Juana Inés de la Cruz, para mencionar dos ejemplos significativos, sugiere la necesidad de un estudio histórico y cultural más vasto sobre las formas de determinación y resistencia de la emergente subjetividad creativa femenina en la literatura ecuatoriana del siglo XIX, y sus correspondencias latinoamericanas.

En *La virgen del sol* (1861), poema indianista de argumento melodramático, Mera nos presenta el rostro ambivalente y estereotípico de la mujer de la época. De un lado, Cisa, la virgen inocente, es modelo de belleza, castidad sexual y ante todo, sacrificio. Por otro lado, Toa, la terrible rival, aparece como un ser cruel, egoísta, incontrolable; y cuyos deseos por el joven guerrero Titu, se transforman en venganza al saber de su amor por Cisa. El poema de Mera resuelve este dilema de forma simple e inquisitorial: premia

a Cisa, modelo de la mujer virginal y sacrificada, con la realización de su amor imposible, la conversión al cristianismo y la salvación de su alma; y convierte a Toa, por el contrario, en víctima fatal de su propia violencia.

En *La virgen del sol*, la virtud de la mujer viene dada por su obediencia al orden político-religioso vigente y la domesticación de sus pasiones y deseos. Leído a partir de su contexto histórico de enunciación, el poema de Mera se revela, en realidad, como una apología de la moral y la religión católicas vigentes, instituidas por el presidente Gabriel García Moreno como ideología oficial del Estado.<sup>10</sup> Para Regina Harrison,

Mera favorece la ideología del teocratismo conservador a través de sus cargos políticos (diputado, senador) y además por sus obras literarias. Este énfasis es aun más notorio en el tratamiento de las vírgenes del sol, quienes, a lo largo del poema, adquieren atributos dignos de monja de clausura española.<sup>11</sup>

Lo singular del poema de Mera, así como en los textos ventrílocuos de Montalvo, es la forma subjetiva en que la ley religiosa *interpela* la conciencia femenina de los personajes. Cisa, a pesar de su amor por Titu, acepta resignada la ley del Inca que la obliga a casarse con él y aun, eventualmente, convierte este sometimiento en parte de su propia voluntad, su deseo, su misma identidad como sujeto social. En *La virgen del sol*, la heroína se fuga con su amante; se van lejos, más allá del control de la ciudad o la ley, y sin embargo, una vez solos, refrenan sus pasiones carnales. Cisa se *reconoce* a sí misma como la virgen del Inca prometida y Titu así la considera. En otras palabras, la ley del Inca, que bien podría leerse como un paralelo alegórico de la ley religiosa del Estado garciano, se ha subjetivado, forma ahora parte de la misma intimidad de los amantes. Mera escribe:

Y los prófugos van por la sombría  
Selva cruzando ya, y en su espesura  
Piensan hallar una mansión segura [...]

---

10. Agustín Cueva, *Entre la ira y la esperanza (ensayos sobre la cultura nacional)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967; Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, vol. 29, Guayaquil, Clásicos Ariel, s.f. [1948].

11. Regina Harrison, *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco. Simbología indígena en la poesía ecuatoriana de los siglos XIX-XX*, Quito, Abya-Yala / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 1996, p. 61.

Mas cuando intenta ciego,  
 Delirante, convulso,  
 Abrir los labios, revelar su fuego;  
 Oye una interna voz y misteriosa:  
 '¡Mortal, detente: esa mujer hermosa  
 Es de tu Dios la bendecida esposa!'.<sup>12</sup>

No lejos de estos juegos en la ficción con la interioridad de sus personajes femeninos, el interés crítico-literario de Mera por la producción textual de poetisas como Dolores Veintimilla de Galindo o Sor Juana Inés de la Cruz, lo que pone en evidencia, más allá de la creatividad poética de estas mujeres, es la forma en que la ideología católica oficial intenta determinar y controlar la subjetividad femenina en el ámbito de sus producciones creativas. Censurar la creatividad femenina es, en último término, una forma de poder protector de la comunidad social y escrituraria que funda la nación, y, sin duda, una forma de exploración del alma femenina, de conocimiento de sus secretos más íntimos y la consiguiente manera de guiarla al bien espiritual y la salvación. En su “pastorado literario”, en sentido literal, Mera extiende el poder teocrático del Estado de García Moreno a la manera en que las mujeres escriben, qué y cómo escriben, qué puede considerarse “buena poesía” y qué no, cuál es y qué justifica la autoridad de quien escribe, o quién, finalmente autoriza a tales mujeres a escribir. En otras palabras, censurar la autoría, autoridad y autorización de este sujeto letrado femenino emergente es una forma de poder, una manera de control y vigilancia sobre esa misma subjetividad femenina manipulable, impulsiva o pecaminosa.

En *Ojeada histórico-crítica de la poesía ecuatoriana* (1869), Mera explica, a propósito de un comentario sobre la poesía de Veintimilla de Galindo, cuál es el objetivo de juzgar una obra literaria:

Ardua y peligrosa es la tarea del crítico que juzga una obra literaria; pues no todas las reglas en que funda su dictamen son seguras e infalibles [...] De aquí viene que la mayor parte de los juicios críticos, en vez de alcanzar su fin, que es la corrección y enseñanza, suelen dar escaso provecho con sus minuciosidades inoportunas.<sup>13</sup>

---

12. Juan León Mera, *La virgen del sol, la leyenda indiana*, Quito, Imprenta de los Huérfanos de Valencia, 1861, p. 141.

13. Juan León Mera, “Dolores Veintimilla de Galindo. La educación de la mujer entre noso-

El juicio crítico de Mera sobre Veintimilla de Galindo es aquí, en realidad, un preámbulo moralizante, un ejemplo pedagógico de “corrección” y “enseñanza” sobre cómo debe educarse a la mujer ecuatoriana en general. “La infeliz señora [Veintimilla], –comenta Mera– que pudo realzar su mérito añadiendo al talento la resignación cristiana en el infortunio, quiso oponerse a este con una muerte violenta y prematura, acción que tiene más de pagana que de noble y heroica”.<sup>14</sup> Mera parecería estar más interesado en interrogar las causas del suicidio de Veintimilla, en salvar su alma del infierno, que en el mismo mérito literario de sus poemas, los cuales, de todas maneras, aparecen oscurecidos por su “corazón extremadamente sensible y fogoso”, “la perturbación de las facultades mentales” de la poeta y “la mal dirigida educación literaria”. Para Mera, la poesía de Veintimilla de Galindo es el producto de “un ingenio sin estudios”, guiado por la pura inspiración, y la lamentable influencia de libros superficiales y corruptores. “Más bien quisiéramos ver una víbora en el seno de una joven, que no en sus manos un libro corruptor”,<sup>15</sup> sentencia. En definitiva, la autoría poética de Veintimilla de Galindo, y por extensión, la emergente autoría femenina en general, aparece repartida entre dos polos ambiguamente diferenciados: de un lado, se designa a la mujer concreta, la persona que escribe; por otro lado, se hace referencia a sus ideas, su ilustración, su educación moral y religiosa. Así, censurar la autoría femenina inevitablemente conecta con el discurso estatal sobre la ilustración de la mujer en la época. El propio Mera reconoce en *La escuela doméstica* (1880) el papel fundamental que García Moreno había desempeñado en la ilustración del pueblo y de la mujer, en particular:

Una de las relevantes prendas de D. G. García Moreno, entre las muchas excelentes que poseía (dicho sea con la venia de cierta gente que padece de cataratas en los ojos del alma) era el vivísimo interés por la educación y la instrucción de todas las clases sociales. ‘Si queremos república, solía decir, es menester que difundamos la moral y la instrucción’ (155).

Las escuelas femeninas de “La Providencia”, “Los Sagrados Corazones”, las “Hermanas del Buen Pastor”, instituidas por el Gobierno de García Moreno, forman parte de un proyecto estatal que intenta interpelar la subje-

---

tros”, en *Ojeada histórico-crítica de la poesía ecuatoriana*, t. II, vol. 31, Guayaquil, Clásicos Ariel, s.f. [1869], pp. 10-11.

14. *Ibid.*, p. 10.

15. *Ibid.*, p. 13.

tividad de la mujer desde la moral e instrucción religiosas. Según Goetschel, “la ampliación del aparato escolar permitía extender los mecanismos civilizatorios católicos al interior del espacio doméstico”.<sup>16</sup> Hacia 1871 existían en Quito 47 escuelas de niños y dos de niñas dirigidas por el Gobierno; y entre 1868 y 1875, el número de alumnos se había triplicado.<sup>17</sup> No obstante, una de las paradojas más notorias sobre la que el proyecto garciano de ilustración femenina descansaba era que presumía la natural desigualdad de la mujer con respecto a su participación en la vida pública y política. No es casual que en *Ojeada histórico-crítica de la poesía ecuatoriana*, Mera escriba:

La mujer buena es el regocijo de la casa: la mujer laboriosa es la fortuna de su familia; la mujer que siendo buena y laboriosa tiene alteza en sus ideas, prudencia en los actos, delicadeza en los sentimientos, es la bendición de Dios, el encanto de su marido y la providencia de sus hijos.<sup>18</sup>

Ilustración femenina sí, pero para educar mejor a los hijos, es la fórmula. “Llor a la escritora que hace tortas y a la reina hilandera”, sentencia Mera. “Adoremos en ella a la hija amante, a la esposa modelo, a la madre santa”, exhorta Zaldumbide. Y Montalvo, en uno de sus raros poemas, quizá el más significativo en relación a la mujer educada, escribe en “Las invasiones de las mujeres”:

Si estas nuevas no son bolas  
De la gente,  
No bajan de cien las damas  
Españolas  
Que están escribiendo dramas  
Actualmente.  
Y si esta de norabuena  
Nuestra escena,  
Los varones en vez de trajes de gala  
Debemos vestir crespones,  
Que estamos de noramala.  
Señor, por tus cinco llagas

---

16. Ana María Goetschel, “Educación e imágenes de la mujer”, en Martha Moscoso, edit., *Y el amor no era todo. Mujeres. Imágenes y conflictos*, Quito, Abya-Yala, 1996, p. 67.

17. *Ibid.*, p. 67.

18. J. L. Mera, *Ojeada histórico-crítica de la poesía ecuatoriana*, p. 258.

Reprende a este sexo impío;  
Pues si da en hacer comedias.  
¿Quién, Dios mío,  
Nos remendará las bragas  
Y las medias?<sup>19</sup>

Excluida e inferior en su diferencia, la mujer tiene su lugar social en un “afuera constitutivo” del imaginario político-nacional. En otras palabras, la mujer –al igual que las poblaciones étnicas nativas y transplantadas– es percibida como aquel sujeto que la nación ecuatoriana, entendida como un sistema hegemónico de diferencias, es incapaz de representar al interior de sí misma; y sin embargo, necesita postular desde “afuera” para afirmar precisamente su totalidad interna soberana: la idea de un pueblo unificado, por ejemplo.

Los efectos materiales concretos de esta operación discursiva se transluce de manera directa en nuestra discusión sobre la autoría poética del sujeto femenino: en suma, la autoría literaria de la mujer solo existe en su dependencia y subordinación con respecto a la autoridad y autorización letradas masculinas. Mera solo reconoce la escritura femenina como “verdadera poesía” cuando esta viene cargada de valores moralizantes y el repudio a las pasiones incontroladas, el materialismo del cuerpo o la tentación de los sentidos. Por eso la “mala poesía” femenina, en contrapartida, siempre designa un cuerpo textual irreductible a tal operación (es un texto pecaminoso hasta en sus puntos y comas). La “mala poesía” revela la existencia de una subjetividad femenina incontrolable, contra-hegemónica a la sociedad patriarcal y a sus dogmas, valores o jerarquías.

En una de las obras más interesantes de Mera y acaso también la menos estudiada, *Obras selectas de la célebre monja de Méjico Sor Juana Inés de la Cruz precedidas de su biografía y juicio crítico sobre todas sus producciones* (1873), se evidencia precisamente aquella práctica discursiva que tacha, corrige y selecciona la buena poesía femenina. En el estudio introductorio de esta obra, el propio Mera explica que fue a través de la lectura de la *Historia de la literatura española* de M. Ticknor que descubre a la “célebre” poetiza. Según J. Enrique Ojeda, Mera edita y selecciona la voluminosa obra de Sor Juana de una publicación hecha en Zaragoza, en tres tomos en cuarto, entre 1682 y

---

19. Juan Montalvo, “La invasión de las mujeres en la política”, en A. Darío Lara, edit., *Montalvo en París*, t. II, Quito, Ministerio de Educación y Cultura, 1983, p. 520.

1725.<sup>20</sup> Edición que, por lo demás, es citada por Ticknor como nota a pie de página en su mencionada obra. Fascinado con la noticia, Mera no duda en leer, y luego editar y compilar las obras de la “Décima Musa” de las letras mexicanas. Mera confiesa: “tanto mayor era el deseo de verlas (las poesías), cuanto los escritores citados las atildan de gongoristas, y queríamos que nos contase este pecado de una poetisa por quien ya ardía de entusiasmo” (VII).<sup>21</sup> Pero en *Obras selectas de la célebre monja...*, Mera no es solo lector de Sor Juana, sino que se inviste como inquisidor del santo oficio literario y así censura la producción poética de la ilustre poetisa. En esta obra, Mera no duda en cambiar y simplificar “los títulos ampulosos y enfáticos de muchas poesías”; o corregir la ortografía que, según él, vicia el sentido de ciertos poemas. Alterar, suprimir y seleccionar los textos de la “insigne religiosa”, permite ahora que estas producciones se publiquen “exentas de la mala compañía de otras que las oscurecían” y estén “puestas en el orden conveniente” (64).<sup>22</sup>

En su censura a los “pecados literarios” de Sor Juana, Mera no solo delata sus distancias románticas con el gongorismo de la monja escritora, más interesada en un mundo de belleza metafórica y el empleo de un lenguaje culterano. Igual de importante resulta el hecho de que se trata de una mujer, que es monja y que escribe. Y es que para Mera, como Yolanda M. Bustos afirma, “lo estético no puede estar desvinculado de una posición ética y moral”.<sup>23</sup> En otras palabras, la autoría poética femenina, su autoridad y autorización, están vinculadas –subordinadas– a la virtud personal de la mujer, esto es, a sus valores patriarcales y religiosos. El propio Mera formula lo dicho cuando escribe: “la fragancia os da a conocer la flor; la poesía os da a conocer al poeta” (XII).

En sus villancicos religiosos, en específico, Mera acusa a Sor Juana de corromper la gramática española con el uso mejicano, indígena, de la lengua, o la imitación del dialecto de los negros esclavos. Mera rechaza esa voz autorial de Sor Juana, que si bien circula y se genera desde la “alta cultura”, a la vez porta y produce mensajes que representan la periferia colonial. Mera escribe:

---

20. J. Enrique Ojeda, “Ticknor y Juan León Mera”, en *La ciudad sobre la colina*, Quito, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1993.

21. Juan León Mera, *Obras selectas de la célebre monja de Méjico Sor Juana Inés de la Cruz*, Quito, Imprenta Nacional, 1873, p. VII.

22. *Ibid.*, p. 64.

23. Yolanda M. Bustos, “Mera y Sor Juana Inés de la Cruz”, Julio Pazos Barrera, edit., *Juan León Mera. Una visión actual*, Quito, Ponticia Universidad Católica del Ecuador / Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 1995, p. 87.

Otras veces imita el dialecto de los negros esclavos, o bien mezcla la lengua española con la mejicana, y en fin, profana a un tiempo su propio talento y el asunto más digno de veneración con despropósitos y miserias de la laya, increíbles en una escritora como Sor Juana Inés, tan llena de prendas intelectuales y de claro juicio (LVI).<sup>24</sup>

Pero el reclamo de Mera, paradójicamente, más que poner en cuestión “las prendas intelectuales” y “talento” de Sor Juana, problematiza la misma posición literaria de sí mismo como escritor indianista, autor de *Cumandá*, *La virgen del sol*, y otros múltiples escritos dedicados al folclore y la poesía oral indígena del Ecuador. Es demasiado corto el espacio para exponerlo ahora, pero parecería que existe un conjunto de relaciones paradójicas y asimétricas entre la censura a la autoría femenina de Sor Juana y la misma identidad de Mera como escritor indianista. En ambos casos se trata de apropiarse desde la lengua, la religión o la cultura de una subjetividad racial y sexualmente diferente, que resulta irreductible a la propia y que puede convertirse en una amenaza al proyecto político de integración nacional.

Parecería que Mera, más de dos siglos después de muerta Sor Juana, siguiera considerando la autoridad escrituraria como una “estrategia de conquista, aculturación y reducción del Otro a las imposiciones del Yo que escribe, traduce, interpreta, administra, los textos del Poder”.<sup>25</sup> Para Mera, la Sor Juana que vale, la Sor Juana “célebre” poetisa es la que, después de haber escrito su “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz” defendiendo sus derechos y capacidades intelectuales a las letras y las ciencias, decide, forzada por el Santo Oficio, arrepentirse y someterse a un voto de silencio y penitencia por el resto de su vida. No es casual que Mera escriba: “Los ‘Ejercicios devotos’ para la novena de la Encarnación son lo mejor que en este género de escritos ha dejado Sor Juana Inés” (XXXIV).

El carácter disruptivo de la poesía femenina de Sor Juana en su tiempo, o la de Dolores Veintimilla de Galindo, Mercedes Gonzáles de Moscoso, y otras tantas como la cubana Gertrudis Gomes de Avellaneda, también conocida por Mera, resurge aquí como una escritura que pone en evidencia las fisuras de una sociedad patriarcal y misógina que promueve la censura, des-

---

24. J. L. Mera, *Obras selectas de la célebre monja...*, p. LVI.

25. Mabel Moraña, “Sor Juana Inés de la Cruz: letra, lengua, poder”, en *Políticas de la escritura en América Latina. De la Colonia a la Modernidad*, Caracas, Escultura, 1997, p. 21.

confianza y violencia hacia la mujer escritora. Dolores Veintimilla escribe en su poema “A mis enemigos”:

¿Por qué, por qué queréis que yo sofoque  
lo que en mi pensamiento osa vivir?  
¿Por qué matáis para la dicha mi alma?  
¿Por qué ¡cobardes! a traición me herís?

No dan respeto la mujer, la esposa,  
La madre amante a vuestra lengua vil...  
Me marcáis con el sello de la impura...  
¡Ay! ¡nada! ¡nada! respetáis en mí!”<sup>26</sup>

Y González de Moscoso insiste:

En el humilde hogar pobre y sencillo [...]   
trémula de emoción pulso mi lira,  
a la cual el dolor inspira.  
¡Oh! Sociedad injusta, mundo necio,  
me rechazáis airados,  
yo os desprecio. (1890: 29)<sup>27</sup>

La escritura poética de Dolores Veintimilla o González de Moscoso es solamente un ejemplo de cómo esta emergente subjetividad creativa femenina empieza a abrirse espacios de resistencia y a producir respuestas disruptivas al poder pastoral del Estado en su proceso de constitución en el siglo XIX. Los textos de Mera, Montalvo, Zaldumbide y otros pueden entenderse como una respuesta tardía y una reacción de desconfianza y hasta cierto punto temor a esta subjetividad creativa femenina en emergencia. Paradójicamente, al censurar la “autoría” de estas escritoras, al intentar establecer los límites de su “autoridad” y los criterios que las “autorizan” a escribir, estos textos otorgan un lugar, nombran, reconocen, lo que buscaban en principio censurar y excluir. Esta ambigua representación de la mujer escritora pone

---

26. Dolores Veintimilla de Galindo, “A mis enemigos”, en Ricardo Márquez Tapia, edit., *La safo ecuatoriana. Dolores Veintimilla Carrión de Galindo. Estudio histórico-literario*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1968, 31.

27. Citada en Gladys Moscoso, “Las imágenes de la literatura”, en Martha Moscoso, edit., *Y el amor no era todo. Mujeres. Imágenes y conflictos*, Quito, Abya-Yala, 1996, p. 97.

en duda entonces, contradictoriamente, las mismas imposiciones y exclusiones creadas por la censura autoritaria masculina y sus parodias femeninas.

### 3. PERVERSIÓN Y VIOLENCIA DONJUANESCAS

En su *Geometría moral*, Montalvo da un paso más allá en su defensa mistificada de la virtud femenina y su modelo de mujer angelical, el cual esta vez revela el lado egocéntrico y perverso de la autoridad masculina. Al reinterpretar la figura de don Juan Tenorio, el legendario libertino que goza seduciendo y deshonrando la virtud de las mujeres, Montalvo intenta ofrecer una nueva dimensión del personaje literario. Don Juan de Flor es retratado por Montalvo como un anti-don Juan que, a diferencia del primero, es capaz de enamorarse, preocuparse por sus conquistas y es, en general, mucho más humano y sincero. Escribe Montalvo:

Don Juan de Flor no es como don Juan Tenorio, sino más feliz, más sincero, menos veleidoso y mucho menos pícaro. En cuanto enamorado, su vida ha sido amar, amar en todo tiempo, en toda forma; porque este sí que ha amado con el corazón, ha amado con el amor, no con la vanidad, como los necios; ni con la codicia, como los ruines.<sup>28</sup>

A primera vista, el don Juan de Montalvo parece ser una pobre imitación de la forma romántica en que José Zorrilla reinterpreta *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. En el drama de Zorrilla, como en la caracterización de Montalvo, el alma de don Juan es salvada por su conversión religiosa, su capacidad de amar y su arrepentimiento. Recuérdese que en la primera jornada de la obra de Tirso, Catilínón interroga a don Juan sobre si pretende “gozar” a Tisbea, la pescadora. Don Juan le responde: “Si burlar es hábito antiguo mío, / ¿qué me preguntas sabiendo mi condición?”.<sup>29</sup> En su escabroso camino de mentiras, promesas incumplidas, indignos medios y astutos artilugios, el don Juan de Tirso encontrará finalmente su perdición y castigo

---

28. Juan Montalvo, “Don Juan de Flor”, en *Geometría moral*, Ambato, Ilustre Municipio de Ambato, Biblioteca Letras de Tungurahua, 1986, p. 163.

29. Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio* y *El burlador de Sevilla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, p. 177.

al cenar con el fantasma de don Gonzalo, muerto que él mismo provoca. La obra de Tirso concluye así con un mensaje totalmente moralizante: “esta es la justicia de Dios:/ ‘quien tal hace, que tal pague’” (240). La reinterpretación romántica de Zorrilla, sin embargo, humanizará al libertino, permitiéndole no solo enamorarse, sino, además, salvarse de su perdición eterna a través de su conversión y arrepentimiento. Escribe Zorrilla: “yo, Santo Dios, creo en Ti:/ si es mi maldad inaudita,/ tu piedad es infinita.../ ¡Señor, ten piedad de mí!”.<sup>30</sup> Y un poco más adelante: “Misterio es que en comprensión/ no cabe de criatura:/ y solo en vida más pura/ los justos comprenderán/ que el amor salvó a don Juan/ al pie de la sepultura”.<sup>31</sup>

Lo que resulta nuevo en el don Juan de Flor de Montalvo es la manera cómo ficcionaliza sus propias relaciones románticas y parodia las cartas de amor que recibiera de sus amantes en el pasado. Para Isaac J. Barrera, “Las historias de amor de este libro nos dejan ver la facultad imaginativa de Montalvo; es una cristalización imaginativa. Los amores que pudo tener en toda su vida los reviste con caracteres fantásticos”.<sup>32</sup> En *Geometría moral*, don Juan de Flor deviene el álter ego de la vida y personalidad del propio escritor: Montalvo; en realidad, aparece como enamorado de sí mismo: él es el centro y el héroe apasionado de sus narcisistas y ególatras relaciones amorosas. En su libro *Montalvo*, Julio E. Moreno comenta de manera bastante aguda:

Se ve a sí mismo en conexión con un fantasma, fantasma al que da cuerpo literariamente como realidad de su vivir. El hombre se comporta alucinada o fraudulentamente con su propia existencia. Su emotividad suena así a falso, como la de un sujeto que alardea de amar y ser amado ante las cuartillas. Por dentro, un hombre fogosamente nostálgico del amor; nostalgia que, al ser sofocada, volviéndose ensimismamiento egolátrico, revienta por fuera en caricaturesca imagen de aquel hombre interior (189-190).

El hecho es que las cartas de amor que Montalvo reescribe (parodia) para sí mismo convierten a la mujer en un pretexto de sus preocupaciones moralizantes. La *Geometría moral* es, en efecto, un ensayo sobre la moral y no el amor. Tal como Leopoldo Benítez Vinuesa sugiere, don Juan es esencialmente una figura moralizante que representa la venganza del catolicismo

---

30. José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 224.

31. *Ibid.*, p. 225.

32. Isaac J. Barrera, *Juan Montalvo*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1954, p. 66.

contra la mujer diabólica. “Burlarla”, “dejarla sin honor” es una misión purificadora, una forma de reprender el pecado de la carne que habita en ella. En un mismo sentido, Stendhal ha igualmente afirmado que don Juan cobra valor y fructifica como símbolo al amparo de la censura cristiana que le dio sus condiciones de vida y luego lo satanizó. Lo que cuenta finalmente no es el erotismo o el amor sensual que se pone en juego, sino el desorden social que desencadena la burla: la profanación en el honor perdido de los nobles caballeros y, por extensión, del rey. Entendido en su contexto literario, el carácter negativo del erotismo femenino (pecaminoso, sucio, diabólico) se contrapone, por otra parte, a la imagen de la mujer que es idealizada por don Quijote: Dulcinea simboliza la virtud inalcanzable por la que un hombre es capaz de batirse contra temibles “gigantes” o bravíos “ejércitos”. Las actitudes del Montalvo católico frente al amor oscilan así entre don Juan y don Quijote, entre el amor que se profana y se regala, o el que se conquista y sublima, y acaso se revierte en el mismo combate político.

Además de esta simplificación de extremos, el problema es que don Juan de Flor, como el propio Montalvo, está dogmáticamente convencido de su inherente bondad y considera sus perversiones y agresiones a la mujer como una forma de poner a prueba su espíritu abnegado y virtuoso. Las mujeres angélicas de don Juan Montalvo resultan así una proyección ególatra e individualista del propio escritor, una fantasmagoría substituta de sus amores frustrados y una justificación mistificada de las perversiones y agresiones que efectivamente se ejercen sobre las mujeres reales. Después de poseer el corazón de Flora y de llevarla a la desesperación y casi la demencia, don Juan de Flor declara: “Flora, ¡pobre Flora! bella es y apasionada; mas no conoce ni las virtudes de su sexo, ni las delicadezas con que se angelizan las mujeres para quienes amor es felicidad mundana y gloria eterna”.<sup>33</sup> Teodosia, Lucrecia, Laida, Estrella, Juanchita, Fruela, Celinina, Elvirita, Eufrosina, Inés, Aifosa, entre otras conquistas donjuanescas, son solo fantasmagorías de la misma y única mujer idílica: aquella que “si es buena hija alimentará a su padre moribundo con la leche de sus pechos [...] si es buena esposa, se sepultará con su marido [...] si es buena madre criará... el hombre más valiente e ingenioso”.<sup>34</sup> Y con esto enseñará que su “abnegación”, asumida e interiorizada, es una de sus virtudes más preciadas.

---

33. *Ibid.*, p. 176.

34. Juan Montalvo, “Carta de un padre joven”, en *El Cosmopolita*, t. II, Ambato, Editorial Primicias, 1997, pp. 28-29.

La violencia y perversión erótica del donjuanismo de Montalvo revela así un paralelo con las formas de poder pastoral masculino que parodian la voz femenina en lo político o censuran la autoridad de la mujer escritora en lo literario. Erotismo, política y literatura no solo que se definen como formas de control patriarcal sobre la mujer, sino que intentan constituir la misma subjetividad femenina como una *pura negatividad*: el deseo de no-participar en política, la carencia de un juicio estético y racional que pertenece al hombre de manera exclusiva, o la represión moral de deseo erótico y pasional. Hay pues una violencia donjuanesca (si se puede llamarla así) que actúa también en el ámbito de lo literario y lo político, y no solo la moral católica. En su ensayo, “Métodos e invenciones para quitarles a las mujeres la gana de meterse en lo que no les conviene”, Montalvo revela precisamente la violencia armada de ese donjuanismo político (moralizante) que castiga a la mujer en su deseo de participar en la vida política:

En las dos esquinas están emboscadas unas máquinas que parecen cañones: santo cielo, el bruto del viejo (el presidente) no va a dejar bicho con enaguas. Se abren los soldados; largos cuellos como de cisnes infernales se extienden hacia la plaza: ¡fuego...! ¡Qué tumulto, gran Dios, qué gritería! [...] Hizo aquel día el presidente una sopa de viejas que no la comiera Arízaga con toda su inmortal apetencia. Maltraídas, aturdidas y descosidas, entraron las revolucionarias a sus casas con las orejas llenas de agua; y como más de veinte de las principales perdieron el oído, ni volvieron jamás a conspirar ni hacer motines.<sup>35</sup>

El discurso romántico-masculino de la virtud femenina se puede entender entonces como una forma sublimada, estetizada, de aquellas prácticas sociales concretas de violencia social que se ejercen contra la mujer rebelde. Ridiculizar a estas mujeres, burlarlas, castigarlas en sus deseos de conspiración es también una misión donjuanesca, moralizante. Y es que lo imperdonable de la figura de don Juan es que dé rienda suelta a su deseo y sensualidad más allá de las represiones que las constriñen. Las feministas, poetas descarriadas, mujeres rebeldes y amotinadas rebelan precisamente esta pulsión por liberar el deseo femenino en distintos aspectos de la vida social e incluso transformar la misma represión masculina en un ejercicio afirmativo de la propia subjetividad.

---

35. J. Montalvo, *El Regenerador* II, p. 55.

Más allá de sus diferencias ideológicas y políticas, Montalvo y Mera defendieron una muy cercana política patriarcal y autoritaria del Estado nacional en formación. La justificación de la violencia fundadora del Estado, la irrevocable presencia educadora de la doctrina y moral católicas como argumentos de la misoginia política, o la asimilación de la patria a un cuerpo social familiar fueron, sin duda, algunos de los argumentos esgrimidos por escritores e intelectuales tanto conservadores como liberales para someter a las mujeres a un orden patriarcal autoritario.

Es necesario re-visitar y re-pensar la consagrada pasividad e idealidad que cierta historiografía ecuatoriana ha asignado a la mujer durante el periodo garciano, en oposición a su activa participación pública en la etapa liberal posterior. La emergente y creciente presencia de mujeres escritoras y educadas durante el siglo XIX tiene acaso una historia de luchas y resistencias al discurso masculino de la virtud femenina que es imprescindible desentrañar y valorar con justeza.☼

Fecha de recepción: 12 noviembre 2009

Fecha de aceptación: 5 febrero 2010

## Bibliografía

- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Barrera, Isaac J., *Juan Montalvo*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1954.
- Benites, Vinuesa, Leopoldo, “Don Juan: el anti-amor”, en *Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*, No. 1, Quito, 1945.
- Burneo, Cristina, “Cuerpo Roto”, en Iván Carvajal edit., *La cuadratura del círculo*, Quito, Orogenia Corporación Cultural, 2006.
- Bustos, Yolanda M., “Mera y Sor Juana Inés de la Cruz”, en Julio Pazos Barrera, edit., *Juan León Mera. Una visión actual*, Quito, Ponticia Universidad Católica del Ecuador / Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 1995.
- Cornejo Polar, Antonio, “El indigenismo y las literaturas heterogéneas, su doble estatuto socio-cultural”, en *Sobre literatura y crítica literaria latinoamericanas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982.
- Cueva, Agustín, *Entre la ira y la esperanza (ensayos sobre la cultura nacional)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.
- De Molina, Tirso, *El vergonzoso en palacio y El burlador de Sevilla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.

- Demélas, Marie-Danielle, e Yves Saint-Geours, *Jerusalén y Babilonia. Religión y política en el Ecuador 1780-1880*, Quito, IFEA / CEN, 1988.
- Foucault, Michel, “El sujeto y el poder”, en *Revista mexicana de sociología*, México, L, 3, 1988.
- Goetschel, Ana María, “Educación e imágenes de la mujer”, en Martha Moscoso, edit., *Y el amor no era todo. Mujeres. Imágenes y conflictos*, Quito, Abya-Yala, 1996.
- Gomes, Miguel, “Poder, alegoría y nación en el neoclasicismo hispanoamericano”, en *Hispanic Review*, University of Pennsylvania, Winter 2005, pp. 41-63.
- Grijalva, Juan Carlos, “El pensamiento”, en *Enciclopedia del Ecuador*, Barcelona, MM Océano Editorial, 2000.
- *Montalvo: civilizador de los bárbaros ecuatorianos*, Serie Magíster, vol. 54, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional / Abya-Yala, 2004.
- Harrison, Regina, *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco. Simbología indígena en la poesía ecuatoriana de los siglos XIX-XX*, Quito, Abya-Yala / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 1996.
- Maignuashca, Juan, “El proceso de integración nacional en el Ecuador: el rol del poder central, 1830-1895”, en Juan Maignuashca, edit., *Historia y región en el Ecuador 1830-1930*, Quito, FLACSO / Corporación Editora Nacional, 1994.
- Masiello, Francine, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- Mera, Juan León, *Obras selectas de la célebre monja de Méjico Sor Juana Inés de la Cruz*, Quito, Imprenta Nacional, 1873.
- “Dolores Veintimilla de Galindo. La educación de la mujer entre nosotros”, en *Ojeada histórico-crítica de la poesía ecuatoriana*, t. II, vol. 31, Guayaquil, Clásicos Ariel, s.f.
- *La virgen del sol, la leyenda indiana*, Quito, Imprenta de los huérfanos de Valencia, 1861.
- *La escuela doméstica*, Quito, Imprenta del Clero, 1880.
- Montalvo, Juan, *Las Catilinarías*, Quito, Libresa, 1994.
- *El Regenerador*, t. II. Ambato, Ilustre Municipio de Ambato, Biblioteca Letras de Tungurahua, 1987.
- “La invasión de las mujeres en la política”, en A. Darío Lara edit., *Montalvo en París*, t. II, Quito, Ministerio de Educación y Cultura, 1983.
- *Geometría moral*, Ambato, Ilustre Municipio de Ambato, Biblioteca Letras de Tungurahua, 1986.
- “Libro I Prospecto”, en *El Cosmopolita*, Ambato, Editorial Primicias, 1973.
- *Epistolario de Juan Montalvo*, t. I, Ambato, Ilustre Municipio de Ambato, Biblioteca Letras de Tungurahua, 1995.
- “Carta de un padre joven”, en *El Cosmopolita*, t. II, Ambato, Editorial Primicias, 1997.

- Moraña, Mabel, “Sor Juana Inés de la Cruz: letra, lengua, poder”, en *Políticas de la escritura en América Latina. De la Colonia a la Modernidad*, Caracas, Escultura, 1997.
- Moreno, Julio E., *Montalvo*, Quito, Imprenta Municipal, 1962.
- Moscoso, Gladys, “Las imágenes de la literatura”, Martha Moscoso, edit., *Y el amor no era todo. Mujeres. Imágenes y conflictos*, Quito, Abya-Yala, 1996.
- Ojeda, J. Enrique, “Ticknor y Juan León Mera”, en *La ciudad sobre la colina*, Quito, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1993.
- Rojas F. Ángel, *La novela ecuatoriana*, vol. 29, Guayaquil, Clásicos Ariel, s.f.
- Stendhal, “Werther y Don Juan”, en *Del amor*, México, Compañía General de Ediciones, 1955.
- Veintimilla de Galindo, Dolores, “A mis enemigos”, en Ricardo Márquez Tapia, edit., *La safo ecuatoriana. Dolores Veintimilla Carrión de Galindo. Estudio histórico-literario*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1968.
- Vidal, Hernán, “Cumandá: Apología del Estado teocrático”, en *Ideologies and Literature: Journal of Hispanic and Lusophone Discourse Analysis*, No. 15, Jan.-Mar., 1981, pp. 57-74.
- Zorrilla, José, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Cátedra, 1991.

## ***Hoy empiezo a acordarme* de Miguel Donoso Pareja: hiperconciencia de una memoria creativa**

**RAFFAELA SALMERI**

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

### **RESUMEN**

La autora lee la novela *Hoy empiezo a acordarme*, del ecuatoriano Miguel Donoso Pareja, desde la perspectiva de la ficción como un intento –vano–, por parte del narrador, de encontrarse a sí mismo, escritura-travesía hacia un yo que resulta ser siempre “otro”. El personaje pretendería transformar no exclusivamente su realidad, sino la ficción misma en un universo navegable para el lector, la escritura fragmentada en vehículo que no lo lleve a destino alguno, sino a su propio punto de partida. Más que construir una novela de perfección formal, el narrador pretendería involucrar al lector en su propio viaje-búsqueda. Donoso partiría de la escritura como presencia y ausencia, como verdad y mentira, para construir esta novela con historias fragmentadas que se alimentan tanto del recuerdo como del olvido, en un cabal ejercicio de hiperconciencia narrativa.

**PALABRAS CLAVE:** Memoria, olvido, creación literaria, postmodernidad, hiperconciencia narrativa, novela ecuatoriana, Ítalo Calvino, Linda Hutcheon, Don Juan, donjuanismo.

### **SUMMARY**

The author offers an analysis of the novel *Hoy empiezo a acordarme*, by the Ecuadorian Miguel Donoso Pareja, based on the notion that fiction is a vain attempt by the narrator to find himself, a writing-journey towards an I that always turns out to be “another.” The character aims to transform exclusively his reality, but the fiction itself in a navigable universe for the reader, the fragmented writing as a vehicle that does not take him to any destiny, but to his own point of departure. Even more important than constructing a novel of formal perfection, the narrator would aim to involve the reader in his own journey-search. Donoso

would consider the text as both presence and absence, as both truth and falsehood, to construct this novel with fragmented stories that are constructed as much from the memory as well as oblivion, in a clear exercise of narrative hyper-conscience.

KEY WORDS: Memory, oblivion, literary creation, post-modernity, narrative hyper-conscience, Ecuadorian novel, Italo Calvino, Linda Hutcheon, Don Juan, Donjuanism.

*Invención perpetua, la creatividad es el principio activo, por decirlo con un arcaísmo metafísico, la causa eficiente de todas las formas posibles de tomar distancia con respecto al mundo.*

Rafael Ángel Herra

SUCEDE QUE FRECUENTEMENTE nos hemos encontrado sorprendidos ante la naturaleza de la estructura y de la imagen bastante confundida en una obra literaria de la mitad del siglo XX. Impensadamente nos hemos detenido y puesto a reflexionar ante un texto literario cuyo lenguaje y escritura nos han parecido enmarañados, difíciles, fragmentados, y, a veces hasta herméticos e indescifrables. Sin embargo, no contentos e incitados siempre por nuestro instinto y constancia de ávidos y ansiosos lectores, hemos vuelto a releerlo para ver si en el acto de relectura podíamos alcanzar a descifrar esos códigos oscuros manejados por su creador, ese conjunto de signos que se dibujan, se deshacen y vuelven a dibujarse y, casi sin darnos cuenta, hemos percibido que esa nueva relectura nos había finalmente abierto el camino y favorecido a desenredar y a soltar definitivamente los nudos del discurso intrigado, manejado dentro del mismo texto. Esta experiencia nos llevó a comprender que aún el más enredado discurso narrativo puede ser desenredado gracias a nuestra fuerza imaginativa. El poder de la imaginación, la aspiración de ir y de ver más allá de lo que está escrito en el papel es parte de esa riqueza, ese don innato que pertenece a ambos componentes de una obra literaria: el escritor y el lector.

Este tipo de escritura que apela a un empeño constante del lector parecería llevar la etiqueta así como lo subraya irónicamente el mismo escritor ecuatoriano Miguel Donoso Pareja (Guayaquil, 1931) de “una escritura sádica para lecturas masoquistas”, es decir, una escritura discontinua, fragmentada, hecha de piezas sueltas que la mayoría de las veces no alcanzan a tener una relación entre ellas, y que obligan al lector a tomar parte y partido en el tortuoso camino de la escritura. Escritura en forma de espiral; una espiral de repe-

tiones, de reiteraciones, de recuerdos, en la cual no prevalece la trama sino la densidad y el espesor de la atmósfera creada por su autor. En este punto la pregunta sería: ¿Qué es lo que lleva a un escritor a expresarse de una manera tan enredada? ¿No sería acaso más simple presentar al lector una historia tradicionalmente articulada? ¿Es el escritor verdaderamente un sádico que goza y se divierte en hacer perder al lector en los marasmos de su texto? O contrariamente, ¿es un hombre al cual se le presentan imágenes ya por sí mismas inconexas y que él traslada al texto que está por escribir? Cualquiera que fuese la respuesta a estas interrogantes no alteraría el verdadero propósito de un escritor; es decir: el deseo de multiplicar su imagen a través de sus escritos. Esto no solamente por un sentimiento narcisista sino por el deseo íntimo e hiperconsciente de entregar al mundo una parcela de su ser: “Es mi imagen lo que quiero multiplicar, pero no por narcisismo o megalomanía como podría creerse con demasiada facilidad: al contrario, para esconder, entre tantos fantasmas ilusorios de mí mismo, el verdadero yo que los hace moverse”.<sup>1</sup>

Esta imagen del hombre, escondida entre los varios fantasmas aparentes, es muy bien reflejada en la novela de Miguel Donoso Pareja, *Hoy empiezo a acordarme*.<sup>2</sup> Por medio de su historia el narrador decide entregar a sus lectores las diferentes facetas, los múltiples yo de esa mezclada entidad que se constituye en el proceso de una búsqueda constante. Se trata de una entidad mezclada porque la imagen que se presenta al lector no es la figura típica del don Juan sino que es la de un personaje complejo que une las dos caras de dicha imagen: la del hidalgo que lleva dentro un pícaro, y la del Quijote, el caballero iluso que lleva adentro un héroe.

La búsqueda constante del personaje protagónico de la novela, J, desdichadamente no lleva a nada porque justo en el mismo instante en que el buscador y lo buscado se encuentran se produce una especie de desgarramiento que deja un no sé qué de amargura: “algo se desgarraba para siempre entre el buscador y lo buscado, que el deseo deforma de tal manera aquello que se busca que lo que anhelamos es únicamente un fantasma, una invención, justo lo que nos niega. Uno mismo tal vez, un espejo” (19). Esta imposibilidad de encuentro, este deseo perdido de completarse por medio

---

1. Ítalo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1989, p. 182.

2. Miguel Donoso Pareja, *Hoy empiezo a acordarme*, Quito, Eskeletra, 1997. En todas las citas se mencionará el número de página correspondiente.

del encuentro con la otra parte de nuestro yo está descrita por J de la siguiente manera: “vio a su propia alma mirándolo desde otro cuerpo, a través de los ojos de un desconocido, un desconocido que, al acercársele se aleja, va haciéndose cada vez más pequeño mientras camina hacia él, hasta que desaparece” (350). J se transforma así en un héroe individual sin nombre, idéntico y parecido a todos los hombres, un hombre común cuya posibilidad de transformarse en un súperhombre se pierde desde su comienzo. Es con este propósito que nos recuerda: “El hombre, al final de cuentas, es todos los hombres y a la vez ninguno, se pierde como persona, y en este caso no quiero decir máscara. Por eso ama a todas las mujeres y a ninguna, o a una sola inventándola para que sean todas” (347).

Efectivamente, en este tipo de escritura vista y compuesta como una travesía, como una entrada, una salida, un camino hacia una única verdad, no existe una verdad del sujeto, y por lo tanto un ‘yo’ que no sea al mismo tiempo el ‘otro’. A fin de comprender mejor este concepto podríamos remontarnos a la famosa afirmación de Rimbaud: ‘Yo es otro’. *Leitmotiv* de la modernidad que pone de relieve la ya temprana conciencia de que no existe una verdad del sujeto sino diferentes verdades que se entrecruzan y se alimentan las unas de las otras. Con este propósito, la novela *Hoy empiezo a acordarme* expone las diferentes caras del mismo sujeto. Una de las primeras imágenes que el lector percibe del personaje principal J es la del don Juan:

Se vio a sí mismo como un oleaje perpetuo, casi una invención o las palabras de otro, como algo escrito: “Me lo figuro alto, enjuto, con hermosos ojos negros ardientes como brasas, vivo, gesticulante, reflejado en su rostro gastado todas esas visiones contradictorias que pasan rápidamente en él [...] es un hombre de ingenio que siempre se burla ligeramente de sí mismo como suelen hacerlo los hombres de ingenio, y un hombre bien nacido, un bien nacido *un poco bribón*, al estilo meridional. Con gracejo (21).

Este párrafo refleja justamente la típica imagen del don Juan, pero si nos detenemos a releer esta misma descripción nos damos cuenta de que estamos delante de un personaje que se describe a sí mismo, es decir, un hombre que ve su otra imagen reflejada como en un espejo; imagen de la cual logra distanciarse. La figura del don Juan es una pura invención, un fantasma aparente de su otro yo. Este fantasma está rodeado de otras figuras fantasmagóricas que aparecen y desaparecen en su camino, las diferentes Cypraeas, es decir los varios amores que pueblan la memoria de sus recuer-

dos como en una galería de espejos donde un número limitado de imágenes se refracta y se invierte y se multiplica. Estas Cypraeas tienen la capacidad de corporizarse gracias a la capacidad imaginativa de J, detrás de la cual se esconde nada más que una de las diferentes imágenes del narrador. Consecuentemente esta corporización deviene posible solo a través del acto hiperconsciente de la escritura, acto en el cual todo es permitido:

Reflexionó, sin embargo que su problema era la escritura, que es una forma de memoria y de amor, y trató de recordar algún amor que pudiera ser el Amor, esa cosa difusa y angustiosa que existe solo en el anhelo.[...] Naturalmente, la respuesta era imposible, y quiso hallarse en la historia de amor que no lograba vislumbrar (101).

La memoria es el punto de partida de la fantasía de todos los escritores y Miguel Donoso Pareja parte de ese trampolín para crear su mundo de ficción. Mundo de ficción que no se limita a reflejar o a inventar realidades sino que se presenta como una práctica que, a través del recuerdo, elabora nociones, presenta maneras de ser y sentimientos que se deslizan en la página en blanco como si fueran verdaderos; su escritura se encuentra entre los límites que separan lo verdadero de lo ficticio. Esto porque Donoso por medio de su escritura se propone recrear, transformar ese mundo de ficción estable, sin movimiento, en un universo navegable, es decir: un texto en que el lector se pierda y se reinvente a la vez: “navegar es preciso, vivir no es preciso” (181). Todo esto parecería no tener sentido y ser solo pura metafísica, mas es precisamente en este espacio de sentido no-sentido donde se encuentra, según lo afirma Ítalo Calvino, toda la vivencia de la literatura: “La literatura solo vive si se propone objetivos desmesurados, incluso más allá de toda realización”.<sup>3</sup>

*Hoy empiezo a acordarme* es un texto en proceso y su mismo título lo evidencia en el sentido que el empezar a acordarse lleva implícito un afán hacia una posible construcción de un algo que reside en la mente de su autor y que se corporizará gracias a dos componentes de la mente humana, la memoria y el olvido. Texto que se diferencia de los otros hasta ahora analizados por la riqueza de sus reflexiones, de sus imágenes, de sus metáforas, argumentos que dejan y permiten pasar intensidades que se relacionan a la vida que se crea, que se inventa y que se discute a sí misma. Dentro de esta

---

3. I. Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, p. 182.

atmósfera reflexiva, los cuadros y los símbolos creados por su autor tienen el poder de perturbar y de sorprender al lector en la primera lectura del texto, obligándolo a aventurarse en una segunda. Esto, porque Miguel Donoso Pareja se divierte y distrae al lector presentando un texto que se aleja completamente de los cánones tradicionales de los textos literarios, su novela es presentada como si fuera un partido de fútbol, es así que el índice escogido por el escritor adentra al lector en un campo no habitual. Pero superado ese obstáculo inicial y retomando una vez más el texto, el lector alcanza a fusionarse dentro de su discurso intrincado, a volar alto con su pensamiento, de la misma forma en que lo alcanza a hacer el escritor ecuatoriano.

En este punto cabría subrayar que este texto se aleja completamente de los parámetros con los cuales he tratado de analizar la hiperconciencia del acto creativo de las novelas ecuatorianas sobre las que he discutido en otros momentos. Esto porque tanto su trama cuanto su estructura narrativa y el lenguaje empleado por su escritor permiten al lector evidenciar algunos tratos únicos de la novela, que ponen de relieve un tipo de escritura que tiene el poder de fluir en la mente del autor como lo hará posteriormente el recuerdo de su pasado; trozos de memoria que buscándose, contemplándose y fundiéndose los unos con los otros darán vida a la obra literaria. Esta obra tendrá como única herramienta la memoria, como escritura que poseen todos los personajes para constituirse como tales.

Efectivamente, en este texto la preocupación principal no es más la de cómo escribir una novela, o la de buscar un nuevo arte de la escritura que rompa drásticamente con la vieja tradición literaria; el intento del autor no se limita a tratar de alcanzar el texto literario que él considera perfecto o ideal, ni en hacer partícipe al lector del proceso hiperconsciente de su acto creativo sino que, contrariamente, la novela de Miguel Donoso Pareja tiene como fin transportar al lector dentro de ese mundo recordado, dentro de esa memoria entregada a la hoja en blanco, dentro de ese viaje sin retorno que recolecta y ensambla experiencias vividas, mundos explorados, sentimientos y amores encontrados y perdidos. Es así que este mundo que hasta ahora existía solo en la mente del narrador empieza a tomar forma y a concretizarse en el acto de la escritura textual. Es el recuerdo, ese afán de reconstruir toda la historia a través de la memoria que constituye todo el contenido de la novela. Miguel Donoso Pareja, a diferencia de los otros escritores analizados hasta ahora, pone en práctica su hiperconciencia creativa en el sentido de que no se limita a mostrar el andamiaje de un texto literario lleno de todos sus trucos ficti-

cios sino que presenta al lector una historia ya construida, ya escrita y elaborada: la historia de un eterno recuerdo. Recuerdo interminable que involucra al lector y que lo hace partícipe de un viaje sin retorno, de un eterno naufragio así como lo pone de relieve el personaje principal de la novela, J:

El viaje, es en lo esencial, la búsqueda buscándose a sí misma, el desencuentro siempre y el adiós, el encanto terrible de las despedidas... Porque no hay adónde ir y nadie parte, en realidad, sino que regresa. Y se ha quedado siempre, o para siempre, en el sitio mismo de la expulsión, detenido en la nostalgia, igual que el cazador, dormido en la puntería, ansioso del encuentro, muerte y muerto a la vez, *saudade* pura (98).

La novela *Hoy empiezo a acordarme*, como todo recuerdo, se nos presenta como una escritura fragmentada; el lector se enfrenta, se busca y se pierde mientras se dedica a su lectura en imágenes que se asemejan a flashes cinematográficos y que revelan todo un estado de cosas, de sensaciones vividas por el narrador y que conscientemente en el acto de reescritura asumen connotaciones y significados diferentes de lo verdaderamente sucedido.

Esta novela es un afán de reconstruir la historia a través de la memoria. Es la historia de una hiperconciencia de la memoria de un narrador. La denomino “hiperconciencia de una memoria” por el simple motivo de que el narrador es capaz de tejer toda una historia gracias a esa memoria; memoria que no está cargada de la sola verdad sino de una memoria reconstruida, es decir, modelada, plasmada, enriquecida y tal vez aún empobrecida por un ánimo de construcción imaginativo. El narrador deviene así, hiperconsciente de su imaginación, del hecho de agregar a su recuerdo otras verdades, otras calidades que permitirán el desarrollo de su ficción. Estas calidades, estas aportaciones inventadas y no recordadas serán las que darán más vida y valor a la obra artística. La memoria así como la escritura es permanente olvido y recuerdo, incorporación de lo nuevo, desaparición y evaporación de otras cosas, tan misteriosas en su lógica y sin embargo mantienen la identidad de quien las soporta. Nunca sabes si en lo que recuerdas has ido olvidando cosas, fracturando otras, de pronto tu memoria te trae imágenes de situaciones de las que tú no tenías ni la más remota idea de que habían sido vividas, o esa otra sensación de que guardas algo y no sabes dónde. Esta novela se va construyendo exactamente de esta manera, con estos trozos de recuerdos que forman un tejido cuyo destino no es la finalidad sino el proceso, cuyo interés no es la configuración unívoca de una subjetividad sino el tiempo de esa crea-

ción, cuyo destino es el texto, el tejido que solo se hace escribiendo, creando, eligiendo, buscando una y otra vez nuestro goce y nuestro placer del texto. En el fondo, todo libro no es otra cosa que un deseo hiperconciente de reproducir lo más fielmente posible las funciones de la memoria natural.

“Las cosas no son como las vemos sino como la recordamos”, escribió Valle Inclán. Esta idea está directamente ligada al funcionamiento de las cosas en la literatura, es decir la literatura es una irrealidad a la que el poder de seducción del buen escritor y la credulidad del buen lector conceden una precedera realidad. Un texto literario puede alcanzar a adentrarse en el íntimo ánimo de todo lector, así como el recuerdo y la memoria se fijan de tal manera en la mente de quien recuerda reinventando y recreando todo un estado de vivencias y de experiencias que sin ese recuerdo no hubieran tenido la oportunidad de existir.

*Hoy empiezo a acordarme* desde su mismo título refleja la discontinuidad posmodernista tanto en su tema como en su discurso. La crítica inglesa Linda Hutcheon en su texto *The Poetics of Postmodernism* explica la definición primaria de la ficción postmoderna como una metaficción histerilográfica. Dentro de esta definición incluye textos que se sirven de técnicas como la manipulación de la perspectiva de una narración, la autoconciencia, la incorporación de figuras históricas actuales y textos que desafían la ilusión de la identidad subjetiva unificada y coherente. Además se ocupa de jugar con la distinción entre el arte, refiriéndose específicamente a la ficción, y la realidad, aludiendo a la historia o al pasado.

El elemento mencionado por Hutcheon de la técnica postmoderna de la autoconciencia narrativa se revela en *Hoy empiezo a acordarme* en el caso particular del escritor Miguel Donoso Pareja y su creación literaria de su doble, es decir el personaje Yo. ¿Quién se esconde detrás de esta máscara discursiva? ¿Cómo es que el autor escoge la primera persona sujeto para nombrar su personaje? Donoso, en su novela, se adentra en ese intrincado juego de espejos del cual se vale este tipo de narrativa. De repente y gracias a la creación de su personaje es como si el mismo escritor se reflejara en un espejo. De modo que es preciso sostener que el narrador indirectamente cuenta su propia historia, su propio recuerdo pero el personaje Yo es un pretexto que abrirá y edificará su propio mundo y su propio ser, que, a su vez, reflejan las preocupaciones de su creador.

Parecería que Miguel Donoso Pareja, por medio de esta novela, parodia el pacto autobiográfico y juega con la creencia del lector de dicho pacto.

La pregunta que surgiría de esto sería: ¿Es Miguel Donoso quien habla desde el principio del texto? ¿Es la invención del personaje Yo una de las múltiples caras del mismo escritor? En ningún momento se afirma dicha ilusión y lo que sorprende al lector en la novela es que el narrador jamás emplea para sí mismo ni para sus personajes un nombre propio. Es decir, no pasa la prueba del yo. Esto porque toda escritura postula una imagen, una máscara, y entre quien escribe yo y ese yo que el autor transfiere a la hoja en blanco existirá siempre una especie de frontera. Además, quisiera poner de relieve que en esta novela lo que importa no es la trama ni el nombre propio de sus diferentes personajes (es por eso que el escritor prefiere denominar a sus criaturas ficticias, para acentuar el estado fragmentario en que se encuentran), sino todo el conjunto de emociones y de mundos imaginados y recreados por su autor. Este mundo recreado por el yo narrador es un mundo que se construye a partir de fragmentos, de historias que tienen parte de verdad y de mentira: “Son viejas historias que no sabe hasta dónde son verdad y desde dónde las ha inventado” (27), afirma el narrador que nos habla de yo. Se trata de historias fragmentadas que se alimentan de ese mismo recuerdo y que el narrador tendrá la capacidad de recordar algunas más que otras; es así como el narrador explica el procedimiento:

En primer lugar, debo advertir que si algunas partes de mi relato resultan más desarrolladas que otras no quiere decir que sean menos importantes sino tan solo que están menos sostenidas por mi memoria, pues lo que recuerdo bien es la fase, digamos, inicial, de mi historia de amor, casi diría la fase precedente, pues en lo más hermoso de la historia de amor la memoria se deshace, se deshilacha, se desmenuza y ya no hay modo de recordar qué sucede después [...] mientras por lo común una historia consiste en el recuerdo que de ella misma se tiene, aquí el no recordar es la historia misma (102).

Esto también porque, el ejercicio de la reconstrucción de la memoria, ese juego de ida y vuelta, dentro del cual de repente aparecen y desaparecen cuadros enriquecidos o empobrecidos por la imaginación de quien recuerda, tiene mucho que ver y puede compararse a la praxis de la elaboración narrativa de un acto creativo hiperconsciente. En efecto, todo escritor inmerso en el acto de escritura asimismo tiene la posibilidad de escoger y de retener las imágenes que más le agradan y de rechazar las que él considera no adecuadas para la realización de su obra. El escritor así como toda biblio-

teca, elige, olvida, clasifica, archiva, celebra.<sup>4</sup> Escribir como recordar, son dos mecanismos cerebrales libres en que los elementos de la imaginación y de la experimentación a través de esa imaginación adquieren un valor primordial ya que los enriquecen generando una cantidad de interpretaciones cada vez más redefinibles. Así como no existe un solo recuerdo no existe una sola escritura, un solo lenguaje, una forma exclusiva, privilegiada de representar la realidad que rodea al ser humano. La escritura así como el recuerdo es presencia y ausencia, verdad y mentira, y es buceando en esa ausencia que el lector encontrará los indicios necesarios para poder disfrutar plenamente de un texto literario.

En la novela de Miguel Donoso Pareja, el sentimiento de ausencia, de soledad, de angustia está reflejado y puesto de relieve en la imagen siempre en tránsito que no alcanza a encontrar un puerto de anclaje y en la eterna búsqueda del personaje principal, J. ¿Qué es lo que sigue buscando J? ¿Autocompletarse? ¿Existe algo similar? ¿Puede un individuo alcanzar la totalidad del deseo? Si sería así el deseo no sería más deseo.

Es así que J quedará siendo ese ser sin sombra, ese individuo incompleto que salta de memoria en memoria. Su continuo deambular de recuerdo en recuerdo lo conducirá a un callejón sin salida, es decir, a la completa disolución de su ser. Disolución que involuntariamente le permitirá dejar una huella de su existencia. ¿Dé que manera logrará hacer esto? La muerte, el deseo continuo de autodestrucción le permitirá por lo menos ser recordado. El recuerdo, así como lo afirma J, es la permanencia de la vida. De la misma manera que J es consciente de que solamente después de su muerte podrá ser recordado; todo autor en el acto hiperconsciente de la escritura es consciente de querer conceder al mundo una pequeña parte de su ser. Sin embargo, este reconocimiento del autor y de su texto, este goce por parte de los lectores de esas pequeñas parcelas de su mundo, se torna posible solo a través y por medio del acto de la lectura ya que como lo enfatiza J, si el recuerdo es la permanencia de la vida, la lectura es la permanencia de la escritura. Es, en efecto, solo a través de este acto infinito que todo texto literario puede considerarse completo ya que rehace su sentido por y a través de los lectores:

---

4. Hugo Achugar, *La biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1994, p. 14.

La lectura, en suma, sería la hemorragia permanente por la que la estructura paciente y últimamente descrita por el análisis estructural se escurriría, se abriría, se perdería, conforme en este aspecto a todo sistema lógico, que nada puede, en definitiva, cerrar; y dejaría intacto lo que es necesario llamar el movimiento del individuo y la historia: la lectura sería precisamente el lugar en el que la estructura se trastorna.<sup>5</sup>

Fecha de recepción: 17 diciembre 2009

Fecha de aceptación: 3 febrero 2010

## Bibliografía

### Fuentes primarias

- Adoum, Jorge Enrique, *Entre Marx y una mujer desnuda*, Quito, El Conejo, 1984.  
Donoso Pareja, Miguel, *Hoy empiezo a acordarme*, Quito, Eskeletra, 1997.  
Palacio, Pablo, *Débora. Un hombre muerto a puntapiés*, Quito, El Conejo, 1985.  
Salvador, Humberto, *En la ciudad he perdido una novela*, Quito, Talleres Gráficos, 1929.

### Fuentes secundarias

- Achugar, Hugo, *La biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1994.  
Alter, Robert, *Partial Magic. The Novel as Self Conscious Genre*, Bekerley, University of California Press, 1975.  
Araujo Sánchez, Diego, *Arte y Cultura. Ecuador: 1830-1980*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1980.  
Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Seix Barral, 1974.  
— *Teoría estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.  
Barrera, Isaac J., *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Libresa, 1979.  
Barthes, Roland, *¿Por dónde empezar?*, Barcelona, Du Seil y Tusquets Editor, 1974.  
— *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1973.  
— *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994.  
— *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1987 [1972].  
Bobes Naves, María del Carmen, *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos, 1985.  
Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial / Emecé, Colección Libro de Bolsillo, 1971.  
— *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1966.

---

5. Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 49.

- Calvino, Ítalo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1989.
- *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid, Siruela, 1998.
- Carrión, Alejandro, “Pablo Palacio, el fulminado por el rayo”, en *Retratos...*, Quito, Banco Central, 1983.
- Cueva, Agustín, *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Planeta, 1993.
- *Literatura, arte y sociedad*, Quito, Editorial Universitaria, 1973.
- Deleuze, Gilles y Guattari, *Rizoma*, Valencia, Pre-textos, 1977.
- *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 1994.
- Derrida, Jacques, *Mal de archivo*, trad. Paco Vidarte, Madrid, Trotta, 1997.
- Donoso Pareja, Miguel, *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.
- *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1978.
- *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Forster, Edward M., *Aspectos de la novela*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1961.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1970.
- *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.
- *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1996.
- *La Arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI, 1970.
- Fuentes, Carlos, *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Frye, Northon, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte de Ávila, 1957.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox*, New York and London, Methuen, 1984.
- Kristeva, Julia, *Semiótica 1 y 2*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Krysinski, Wladimir, *Encrucijada de signos. Ensayos sobre novela moderna*, Madrid, Arco Libros, 1996.
- Lyotard, Jean-Francois, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del Arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- Palacio, Pablo, *Vida del aborcado. Novela subjetiva*, Quito, Talleres Nacionales, 1932.
- “Novela Guillotinada”, en *Revista de Avance*, No. 11, La Habana, septiembre 1927.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
- Pirandello, Luigi, *Ensayos*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- Pulgarín, Amalia, *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa post-modernista*, Madrid, Espiral Hispanoamericano, 1995.
- Rama, Ángel, Mario Vargas Llosa, *García Márquez y la problemática de la novela*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1972.
- Robles, Humberto, “La Noción de Vanguardia en el Ecuador: Recepción y Trayectoria (1918-1934)”, en *Revista Iberoamericana*, No. 144-145, julio-diciembre 1988.
- Salvador, Humberto, *Taza de té*, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1932.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, trad. Horacio Vázquez Rial, Madrid, Alfaguara, 1966.
- Vargas Llosa, Mario, *La verdad de las mentiras*, Colombia, Seix Barral, 1991.
- Waugh, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self Conscious Fiction*, Londres-Nueva York, Methuen, 1984.

## **Globalización, ecología y literatura. Aproximación ecocrítica a textos literarios latinoamericanos\***

**MAURICIO OSTRIA GONZÁLEZ**

Universidad de Concepción, Chile

### **RESUMEN**

Se examinan algunas prácticas textuales literarias latinoamericanas, caracterizadas por presentar visiones profundas de los sujetos humanos y la naturaleza. Se indaga en ellas tanto las relaciones de los sujetos con su medio y la presencia de una conciencia ecológica activa, como la plasmación discursiva de un imaginario vinculado a esa conciencia relacional: la plasmación de vivencias de profunda integración del ser humano con el cosmos. Se indaga tanto los referentes ambientales como la articulación de elementos de la naturaleza en tanto expresión de los sujetos textuales. Todo en el marco de los procesos de globalización y la defensa de los valores culturales regionales.

**PALABRAS CLAVE:** Ecocrítica, ecopoesía, literatura chilena, naturaleza/cultura.

### **SUMMARY**

Certain Chilean literary practices are examined, which present profound visions of human subjects and of nature. The inquiry focuses on both the subjects' relations with their environment, and the presence of an active ecological awareness, as well as the literary concretion of an imagery linked to that relational awareness: the concretion of experiences of a profound integration of the human being with the cosmos. Environmental referents and the articulation of natural elements as expression of textual subjects are approached within the frame of globalization processes and the defense of regional cultural values.

**KEY WORDS:** Ecocriticism, ecopoetry, Chilean literature, nature/culture.

---

\* Este trabajo forma parte del proyecto FONDECYT 1080338: Lecturas ecocríticas de textos literarios chilenos.

## INTRODUCCIÓN

LAS PREOCUPACIONES DOMINANTES a través de los tiempos quedan, de algún modo, impresas en las diversas manifestaciones culturales de los pueblos. Es lo que sucede con el problema ecológico en el actual trance de la humanidad. Empiezan a desarrollarse tecnologías varias, programas educativos, campañas de concienciación social y a asumirse algunas políticas tendientes a superar lo que se ha denominado la crisis del calentamiento global, que incluye cuestiones como: la calidad del aire, el cambio climático, el agotamiento del agua, la lluvia ácida, la destrucción y propiedad de los recursos forestales, vegetales, minerales y biológicos, la producción de alimentos, la desertificación, etcétera. Como es obvio, tal complejo problemático deja su impronta en el discurso de los intelectuales (científicos, antropólogos, sociólogos, filósofos, educadores, periodistas) así como en las creaciones artísticas populares e ilustradas (letras de canciones, murales, construcciones arquitectónicas, obras literarias y teatrales o en las llamadas acciones de arte). Se habla de ecosofía, de ecología social, de ecología de la salud, de ecoagronomía, de ecología cultural, de educación ecológica, de ecología social y política y hasta de ecología digital; de producción ecológica, de viviendas y medios de transporte ecológicos, de juguetes ecológicos, etc. Se han generado, como consecuencia de estas preocupaciones, importantes movimientos ecologistas o ambientalistas, así como reacciones significativas en organizaciones internacionales,<sup>1</sup> medios de comunicación, Estados, pueblos y comunidades indígenas. “Esta problemática es, a fin de cuentas, la de la producción de existencia humana en los nuevos contextos históricos”.<sup>2</sup> Tanto es así, que Octavio Paz no dudó en considerar la aparición de la conciencia ecológica como el signo más característico de los nuevos tiempos: “la gran novedad histórica de este fin de siglo –afirma– es la aparición de la conciencia ecológica”. Y añade:

- 
1. En 1972, la ONU formuló a escala mundial el primer llamado para preservar a la Tierra del desastre ecológico: la *Conferencia sobre el medio humano*. En 1982 y en 1987, respectivamente, el llamado se fortaleció con la *Carta Mundial de la Naturaleza* y el *Informe Brundtland*, que planteaban una visión de desarrollo sustentable para resguardar la naturaleza y el desarrollo presente y futuro de la humanidad.
  2. Félix Guattari, *Las tres ecologías*, trad. J. Vázquez Pérez y U. Larraceleta, Valencia, T. P. Ripoll, 1996, p. 19.

Después de apenas dos siglos de insensata ‘dominación’ de la naturaleza, descubrimos que los recursos del planeta son finitos, es decir, que el ‘progreso’ tiene un límite; enseguida, que hemos puesto en peligro el equilibrio natural y que amenazamos en su centro mismo a la vida. La conciencia ecológica con su apasionada defensa de la naturaleza y su afirmación de la fraternidad universal, de los infusorios a los astros (vieja creencia de todos los poetas), implica en su dimensión más profunda un gran *mea culpa* y una crítica radical de la modernidad y de sus supuestos básicos.<sup>3</sup>

La exclusión social y económica y sus consecuencias siguen siendo, desde la Conquista, norma corriente en América latina, así como la apropiación oligopólica de los recursos naturales y la depredación ambiental al servicio de la economía de rapiña. Sin embargo, los problemas de deterioro ambiental a finales del siglo XX en la región y en el mundo han alcanzado dimensiones espantosas. La deforestación, por ejemplo, ha sido una constante en la historia de Latinoamérica desde la Colonia –y se piensa, incluso, que jugó un papel importante en el colapso de culturas como la Teotihuacana–. Pero la tala de bosques es ahora de dimensiones tan grandes que, se sostiene, la conversión a gran escala de las selvas tropicales húmedas en cultivos y pastizales generará cambios climáticos drásticos en el trópico: mayores variaciones en las temperaturas y en los patrones pluviales, una atmósfera más seca, y mayor escorrentía superficial de las lluvias. Todo lo cual puede afectar el clima del planeta entero.<sup>4</sup>

Pero, la desaparición de las selvas tropicales no es lo único preocupante sobre el futuro medioambiental latinoamericano. Hay otros problemas como el adelgazamiento de la capa de ozono, la contaminación, disminución o desaparición de acuíferos, la degradación de los ecosistemas costeros, la acumulación de contaminantes en los estuarios, la erosión de los suelos agrícolas, la pérdida de germoplasma<sup>5</sup> de cultivos tradicionales y la extinción de especies biológicas.

Por otra parte y en nombre del crecimiento económico, han sido destruidos los fundamentos de subsistencia natural de innumerables poblacio-

---

3. Octavio Paz, *Itinerario*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 155.

4. Cfr. Ezequiel Ezcurra, “El ambiente en los tiempos del cólera. Ecología y desarrollo en América latina”, en *Nueva Sociedad*, No. 122, 1992, pp. 128-137.

5. Germoplasma es el material genético que se conserva como semillas, cultivo de tejido o plantas establecidas en colecciones de campo, que puede perpetuar una especie.

nes aborígenes, provocando olas migratorias hacia ciudades cada vez más contaminadas y, muchas veces, convertidas en reservorios de los desechos industriales de las grandes metrópolis.<sup>6</sup> Recuérdense las palabras liminares de *La hojarasca*:

De pronto, como si un remolino hubiera echado raíces en el centro del pueblo, llegó la compañía bananera perseguida por la hojarasca. Era una hojarasca revuelta, alborotada, formada por los desperdicios humanos y materiales de los otros pueblos; [...] La hojarasca era implacable. Todo lo contaminaba de su revuelto olor multitudinario, olor de secreción a flor de piel y de recóndita muerte. En menos de un año arrojó sobre el pueblo los escombros de numerosas catástrofes anteriores a ella misma, esparció en las calles su confusa carga de desperdicios. Y esos desperdicios, precipitadamente, al compás atolondrado e imprevisto de la tormenta, se iban seleccionando, individualizándose, hasta convertir lo que fue un callejón con un río en un extremo, un corral para los muertos en el otro, en un pueblo diferente y complicado, hecho con los desperdicios de los otros pueblos. Allí vinieron, confundidos con la hojarasca humana, arrastrados por su impetuosa fuerza, los desperdicios de los almacenes, de los hospitales, de los salones de diversión, de las plantas eléctricas...

[...] Entonces pitó el tren por primera vez. La hojarasca volteó y salió a verlo y con la vuelta perdió el impulso, pero logró unidad y solidez; y sufrió el natural proceso de fermentación y se incorporó a los gérmenes de la tierra (Macondo, 1909).<sup>7</sup>

Debe advertirse, sí, que la preocupación ambiental, al centrarse, legítimamente, en la acción depredadora de los seres humanos, suele olvidar que existe, y vaya si lo sabremos los chilenos,<sup>8</sup> un enorme poder destructor de la propia naturaleza, expresado en erupciones volcánicas, aludes, inundaciones, temporales, sismos, maremotos y plagas de todo tipo. El tema, convertido en tópico, puede rastrearse desde los textos colombinos a las clásicas novelas de la tierra; desde el neorrealismo hasta ciertos relatos de los ochenta.

---

6. Cfr. Eduardo Galeano, *Úselo y tírelo. El mundo del fin del milenio visto desde una ecología latinoamericana*, Buenos Aires, Planeta, 1994.

7. Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, Barcelona, Plaza Janés, 1979, 6a. ed., p. 5.

8. Cuando escribí esto, no sabía que tendría, a los pocos días, una corroboración feroz.

## LITERATURA Y ECOLOGÍA

La literatura, en tanto expresión simbólica de las relaciones del ser humano con el mundo (el de las cosas y el de la subjetividad), no puede estar ajena a la problemática ambiental. En efecto, las preocupaciones ecológicas pueden rastrearse tanto en importantes textos (narraciones, poemas, ensayos), como en diversos trabajos críticos y hasta en algunas obras de teoría literaria y semiótica. Así ha surgido la ecocrítica que explora la visión de la naturaleza en obras que manifiesten una preocupación por denunciar el deterioro medioambiental o por representar como un valor la relación del hombre con su medio natural, su lugar, su *oikos*. La *ecocrítica* o *crítica ecológica* procura integrar las producciones textuales a un sistema mayor que las tradicionales series literarias, culturales e históricas, desplazando la obra hacia un nuevo entorno valórico,<sup>9</sup> eco-céntrico, que inserta la obra y al autor en las matrices que la/lo sustentan. Se trata, en general, de asumir una perspectiva que recupere la conexión entre la naturaleza y la cultura y que haga visible la materialidad de las interrelaciones e integraciones de los soportes y elementos que aseguran la vida básica del planeta. En ese enfoque, el nexo entre literatura y naturaleza representa la unión primordial del hombre con su entorno natural. Se trata de una conexión que permita conjugar el mundo exterior, mítico y sagrado de la naturaleza con la subjetividad y el mundo social. Porque, como advierte Niall Binns: “el trastorno ecológico no deja de ser un trastorno lingüístico y literario más profundo. Grandes símbolos aparentemente intemporales (el mar, el río, la lluvia, el aire, el bosque, la tierra) se están contaminando y agotando, como discursos difícilmente renovables, al ritmo de la depredación planetaria”.<sup>10</sup>

- 
9. Esta valoración, como señala Donald Worster, conlleva un fuerte carácter ético: “Estamos enfrentando hoy en día una crisis global no por cómo funciona el ecosistema, sino por cómo funciona nuestro sistema ético. Franquear esta crisis requiere entender nuestro impacto sobre la naturaleza [...] pero aun más, requiere la comprensión de aquellos sistemas éticos y el uso del entendimiento para reformarlos. Los historiadores, los académicos de la literatura, antropólogos y filósofos, no pueden hacer la reforma, pero pueden ayudar con la comprensión. Cheryll Glotfelty y Harold Fromm, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens and London, University of Georgia Press, 1996, p. xxi”.
  10. Niall Binns, “Presentación”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Monografías: “Acercamientos ecocríticos a la literatura hispanoamericana”), No. 33, 2004, p. 11.

En el ámbito del ensayo latinoamericano han manifestado de diversas formas sus preocupaciones por el deterioro medioambiental autores como Ernesto Sábato (1952, 2000), José María Arguedas (1975), Octavio Paz (1999), Eduardo Galeano (1971, 1983, 1994), entre muchos otros. En el pensamiento latinoamericano, el ecologismo va casi siempre unido a la crítica social y política:

La divinización del mercado, que compra cada vez menos y paga cada vez peor, permite atiborrar de mágicas chucherías a las grandes ciudades del sur del mundo, drogadas por la religión del consumo, mientras los campos se agotan, se pudren las aguas que los alimentan y una costra seca cubre los desiertos que antes fueron bosques.<sup>11</sup>

El tema del mercado tiene una relación muy estrecha con el deterioro del medioambiente. La contaminación no solo infesta al aire, a los ríos y a los bosques sino a las almas. Una sociedad poseída por el frenesí de producir más para consumir más tiende a convertir las ideas, los sentimientos, el arte, el amor, la amistad y a las personas mismas en objetos de consumo. Todo se vuelve cosa que se compra, se usa y se tira al basurero. Ninguna sociedad había producido tantos desechos como la nuestra. Desechos materiales y morales.<sup>12</sup>

Tampoco faltan los textos que proponen una especie de utopía solidaria, ecológica. Así, el mismo Octavio Paz aspira a una fraternidad poética “entre los astros y las partículas, las sustancias químicas y la conciencia”:

Estrellas, colinas, nubes, árboles, pájaros, grillos, hombres: cada uno en su mundo, cada uno un mundo y no obstante, todos esos mundos se corresponden. Solo si renace entre nosotros el sentimiento de hermandad con la naturaleza, podremos defender a la vida. No es imposible: fraternidad es una palabra que pertenece por igual a la tradición liberal y a la socialista, a la científica y a la religiosa.<sup>13</sup>

En el plano de la narrativa, son muy significativos, por ejemplo, algunos textos de Miguel Ángel Asturias (*Hombres de maíz*), José María Arguedas (*Los ríos profundos*), Mario de Andrade (*Macunaima*), Augusto Roa Bastos (*Hijo de*

11. E. Galeano, *Úselo y tirelo. El mundo del fin del milenio...*, p. 18.

12. Octavio Paz, “La búsqueda del presente”, From Les Prix Nobel. The Nobel Prizes 1990, Editor Tore Frängsmyr, [Nobel Foundation], Stockholm, 1991.

13. Octavio Paz, “La búsqueda del presente”..., 1991.

hombre), Juan Rulfo (*El llano en llamas, Pedro Páramo*), Gabriel García Márquez (*La hojarasca, Cien años de soledad*), Francisco Coloane (*Cabo de hornos*), Rosario Castellanos (*Balun Canan*), Mario Vargas Llosa (*El hablador*), Patricio Manns (*Memorial de la noche*), Luis Sepúlveda (*Un viejo que leía novelas de amor, Mundo del fin del mundo*), Darío Oses (2010: *Chile en llamas*). Recuérdese, a modo de ejemplo, la sugestiva visión de Miguel Ángel Asturias en “Los brujos de la tormenta primaveral”, de *Leyendas de Guatemala*, donde, con técnicas surrealistas y reminiscencias del *Populubuh*, evoca la creación del mundo, desde la perspectiva maya, las mismas que hicieron exclamar a Paul Valéry:

¡Qué mezcla esta mezcla de naturaleza tórrida, de botánica confusa, de magia indígena, de teología de Salamanca, donde el Volcán, los frailes, el Hombre-Adormidera, el Mercader de joyas sin precio, las bandas de pericos dominicales, los maestros magos que van a las aldeas a enseñar la fabricación de los tejidos y el valor del Cero, componen el más delirante de los sueños!<sup>14</sup>

Más allá de los peces el mar se quedó solo. Las raíces habían asistido al entierro de los cometas en la planicie inmensa de lo que ya no tiene sangre, y estaban fatigadas y sin sueño. Imposible prever el asalto. Evitar el asalto. Cayendo las hojas y brincando los peces. Se acortó el ritmo de la respiración vegetal y se enfrió la savia al entrar en contacto con la sangre helada de los asaltantes elásticos.

Un río de pájaros desembocaba en cada fruta. Los peces amanecieron en la mirada de las ramas luminosas. Las raíces seguían despiertas bajo la tierra. Las raíces. Las más viejas. Las más pequeñas. A veces encontraban en aquel mar de humus, un fragmento de estrella o una ciudad de escarabajos. Y las raíces viejas explicaban: En este aerolito llegaron del cielo las hormigas. Los gusanos pueden decirlo, no han perdido la cuenta de la oscuridad.<sup>15</sup>

En poesía, no son pocos los escritores que han asumido una postura militante en cuanto a denunciar y resistir las políticas y los atentados en contra del medioambiente. Es, por ejemplo, el caso de Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Pablo Antonio Cuadra, Homero Aridjis, José Emilio Pacheco, Giconda Belli, Roberto Juarroz, Raúl Zurita, Juan Pablo Riveros, Clemente

---

14. Paul Valéry, “Carta... a Francis de Miomandre”, en Miguel Ángel Asturias, *Leyendas de Guatemala*, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 9.

15. Miguel Ángel Asturias, *Leyendas de Guatemala*, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 59.

Riedemann o Rosabety Muñoz. Véanse, por ejemplo los siguientes ecopoe-  
mas de Nicanor Parra:

¿Qué le dijo Milton Friedman  
a los pobrecitos alacalufes?  
—“A comprar a comprar /quel mundo se vacabar!”

EXPLOSIÓN DEMOGRÁFICA  
SAQUEO DE LA NATURALEZA  
COLAPSO DEL MEDIO AMBIENTE  
vicios de la sociedad de consumo  
que no podemos seguir tolerando:  
¡hay que cambiarlo todo de raíz!

Ya no pedimos pan  
techo  
ni abrigo  
nos conformamos con un poco de / aire  
¡EXCELENCIA!”

Recuerdos de infancia:  
los árboles aún no tenían forma de muebles  
y los pollos circulaban crudos x el paisaje

Buenas Noticias:  
la tierra se recupera en un millón  
de años  
Somos nosotros los que desaparecemos

ESTIMADOS ALUMNOS  
adiós estimados alumnos  
y ahora a defender los últimos cisnes de cuello negro  
que van quedando en este país  
a patadas/..... a combos/..... a lo que venga:  
la poesía nos dará las gracias...

Puro Chile es tu cielo azulado  
chiste ecológico  
puras brisas te cruzan también  
¿vai a seguir?<sup>16</sup>

---

16. Nicanor Parra, *Poesía política*, Santiago, Bruguera, 1983, pp. 151-163.

Como se puede apreciar, los recursos antipoéticos son los mismos: heterogeneidad discursiva, empleo de procedimientos propios de la lengua oral y de la escritura popular urbana; ruptura de discursos canónicos, ironía y parodia. Sin embargo, esta vez, el hablante no es simplemente el francotirador de la antipoesía, los artefactos y los chistes, sino una especie de profeta, defensor de la tierra, que denuncia su destrucción y la del ser humano.

Pero, en la poesía chilena actual, es, posiblemente, en la producción literaria de los escritores de origen mapuche donde se pueden encontrar los testimonios más persuasivos y la resistencia más entrañable contra la agresividad depredadora de la globalización, así como la defensa cerrada de tradiciones y territorios amenazados frente al avance del llamado “progreso”. Véanse estos versos de Leonel Lienlaf:

La vida del árbol  
invadió mi vida  
comencé a sentirme árbol  
y entendí su tristeza.  
Empecé a llorar por mis hojas,  
mis raíces,  
mientras un ave  
se dormía en mis ramas  
esperando que el viento  
dispersara sus alas.  
Yo me sentía árbol  
porque el árbol era mi vida.<sup>17</sup>

La absoluta identificación de la vida del árbol y la del sujeto enuncian- te no es sino la concreción de una visión de mundo que se distancia de la mirada occidental. Todo vive en la poesía de Lienlaf; todo participa de un mismo principio vital.

Antes del surgimiento de los movimientos ecologistas contemporáneos, es posible encontrar significativos textos poéticos en que se manifiesta la preocupación por el medioambiente o en los que la naturaleza juega un rol principal como sustento de mundo. Así lo evidencian en la obra de Gabriela Mistral, Ramón López Velarde, César Vallejo, Pablo Neruda, Jorge Carrera

---

17. Leonel Lienlaf, *Se ha despertado el ave de mi corazón*, Santiago, Universitaria, 1990, p. 99.

Andrade, Pablo de Rokha, Humberto Díaz Casanueva, Juvencio Valle, Efraín Barquero, Andrés Sabella, Jorge Teillier, entre muchos otros. Uno de los textos fundamentales al respecto, sigue siendo el inolvidable nerudiano de “Entrada a la madera”, donde el poeta anticipa el movimiento de descenso a la materia que, más tarde, en el *Canto general*, lo hará buscar a los hermanos muertos, los indígenas del Incario:

Con mi razón apenas, con mis dedos,  
 con lentas aguas lentas inundadas,  
 caigo al imperio de los nomeolvides, [...]
   
 Caigo en la sombra, en medio  
 de destruidas cosas,  
 y miro arañas, y apaciento bosques  
 de secretas maderas inconclusas,  
 y ando entre húmedas fibras arrancadas  
 al vivo ser de substancia y silencio.  
 Dulce materia, oh rosa de alas secas,  
 llegando a tu materia misteriosa.  
 Veo moverse tus corrientes secas,  
 veo crecer manos interrumpidas,  
 oigo tus vegetales oceánicos  
 crujir de noche y furia sacudidos,  
 y siento morir hojas hacia adentro,  
 incorporando materiales verdes  
 a tu inmovilidad desamparada.  
 Poros, vetas, círculos de dulzura,  
 peso, temperatura silenciosa,  
 flechas pegadas a tu alma caída,  
 seres dormidos en tu boca espesa,  
 polvo de dulce pulpa consumida,

... venid a mí, a mi sueño sin medida,  
 caed en mi alcoba en que la noche cae  
 y cae sin cesar como agua rota,  
 y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme,  
 a vuestros materiales sometidos,  
 a vuestras muertas palomas neutrales,  
 y hagamos fuego, y silencio, y sonido,  
 y ardamos, y callemos, y campanas.<sup>18</sup>

---

18. Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 257-261.

## PARA CONCLUIR

La perspectiva ecocrítica, claro, no debe limitarse al análisis obvio de textos que evidencian sin más una temática enraizada en la valoración de la naturaleza; tampoco en la descalificación o censura sin más textos de diversa catadura que excluyan las preocupaciones por el medioambiente. Me parece, en cambio, más razonable y productivo, abordar, desde un enfoque ecocrítico, cualesquiera prácticas textuales, buscando indagar en ellas, la presencia (explícita o implícita) de la naturaleza, en tanto sujeto-objeto en constante dinamismo, y del ser humano en interacción (positiva o negativa) con ella. Por ejemplo, se podrán estudiar tanto las manifestaciones discursivas llamadas ‘arraigadas’ como el discurso del desarraigo o el de la alienación.<sup>19</sup> De igual modo, se podrán estudiar los sistemas de preferencia (inclusiones y exclusiones, axiología textual) que permitan reconocer la existencia o no de visiones y relaciones profundas de los sujetos humanos con su *oikos*.

Una perspectiva ecocrítica puede, por ejemplo, indagar sobre diversos ejes semánticos (no solo temáticos) que organicen los textos. Así, la presencia de la Naturaleza-madre: La tierra y sus diferentes representaciones maternas (cósmicas y espirituales); o la figura de la Naturaleza ominosa: factor de destrucción de lo humano y sus representaciones simbólicas; la Naturaleza como objeto de contemplación y descripción; la Naturaleza como proyección de la subjetividad; Naturaleza e identidad cultural; la Naturaleza como signo (anticipación y apocalipsis); Naturaleza y mito; Naturaleza y contingencia ecológica; Naturaleza: arraigo/desarraigo, migraciones y exilios, fronteras, etc. Estos ejes semánticos pueden configurar isotopías complejas, así como visiones especulares o discursos paródicos. Podrán asumir diversas formas lingüísticas, retóricas y discursivas según el contexto textual y genérico en que ocurran y tendrán, en cada caso, un sentido singular (o varios) que el lector debe construir.

El fundamento del enfoque ecocrítico radica, finalmente, en entender que el ser humano y su entorno natural y social constituyen una unidad com-

---

19. Cfr. Niall Binns, coord., “Presentación”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Monografías: “Acercamientos ecocríticos a la literatura hispanoamericana”), No. 33, 2004, pp. 11-13.

pleja e inseparable, un conjunto de relaciones (oposiciones, interdependencias, solidaridades) necesarias y dinámicas, presentes en cada momento y en cada acto singular. Como escribió o dijo el Jefe Seattle: “Esto sabemos: La Tierra no pertenece al hombre; el hombre pertenece a la Tierra. Esto sabemos: todo va enlazado; como la sangre que une a una familia. Todo va enlazado. Todo lo que ocurra a la Tierra, le ocurrirá a los hijos de la Tierra. El hombre no tejó la urdimbre de la vida; él es solo un hilo. Lo que hace con la trama, se lo hace a sí mismo”.<sup>20</sup>

Fecha de recepción: 25 noviembre 2009

Fecha de aceptación: 5 enero 2010

## Bibliografía

- Arguedas, José María, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI, 1975.
- Asturias, Miguel Ángel, *Leyendas de Guatemala*, Buenos Aires, Losada, 1957.
- Binns, Niall, coord., “Presentación”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Monografías: “Acercamientos ecocríticos a la literatura hispanoamericana”), 2004, No. 33, pp. 11-13.
- Ezcurra, Ezequiel, “El ambiente en los tiempos del cólera. Ecología y desarrollo en América latina”, en *Nueva Sociedad*, No. 122, 1992, pp. 128-137.
- Galeano, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, México, Siglo XXI, 1971.
- *Memoria del fuego*, México, Siglo XXI, 1982.
- *Úselo y tírelo, El mundo del fin del milenio visto desde una ecología latinoamericana*, Buenos Aires, Planeta, 1994.
- García Márquez, Gabriel, *La hojarasca*, Barcelona, Plaza Janés, 1979, 6a. ed.
- Glotfelty, Cheryl, y Harold Fromm, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens and London, University of Georgia Press, 1996.
- Guattari, Félix, *Las tres ecologías*, trad. J. Vázquez Pérez y U. Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 1996.
- Historias para opinar*. [www.historiasdelaciencia.com/opinion](http://www.historiasdelaciencia.com/opinion)
- Lienlaf, Leonel, *Se ha despertado el ave de mi corazón*, Santiago, Universitaria, 1990.
- Neruda, Pablo, *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Parra, Nicanor, *Poesía política*, Santiago, Bruguera, 1983.

---

20. Se discute la autenticidad de este texto. Al parecer se trata de un discurso oral, transcrito e intervenido con posterioridad. Como quiera que sea, su mensaje contiene una verdad profunda. Véase, en la bibliografía: *Historias para opinar*.

- Paz, Octavio, “La búsqueda del presente”, [nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html), 1991.
- *Itinerario*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1995.
- *La otra voz, Obras completas I*. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999, 2a. ed.
- Sábato, Ernesto, *Hombres y engranajes*, Madrid, Alianza Editorial, 1952.
- *La Resistencia*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.
- Paul Valéry, “Carta... a Francis de Miomandre”, en Miguel Ángel Asturias, *Leyendas de Guatemala*, Buenos Aires, Losada, 1957.

---

DE LA ESCENA  
CONTEMPORÁNEA

---

Entrevista a  
**Roberto Fernández Retamar: La Poesía,  
la Piadosa, me dio una razón para vivir**

ALEYDA QUEVEDO ROJAS

**RESUMEN**

El poeta y ensayista cubano confiesa que la poesía le dio una razón para vivir, y que sigue siendo su gran amor. Aunque difícil de definir, plantea que al ser humano le resulta imposible resistir sin ella: en toda crisis (la enfermedad, la muerte o la guerra), se recurre a la poesía. Las influencias literarias le llegaron de escritores alemanes, franceses y latinoamericanos (sobre todo, de Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, Octavio Paz y Alfonso Reyes). El autor cubano destaca los méritos de varios poetas ecuatorianos y latinoamericanos. De Lezama Lima, quien “vivía para la poesía y el espíritu, con apenas unos pesitos”, resalta su sentido coral de la cultura (como construcción colectiva) y de la literatura. Respecto de la Revolución, aun reconociendo que hubo errores, está convencido de que es lo mejor que pudo pasarle a Cuba, no solo porque es la que buscó con insistencia, de Martí a Lezama, sino porque es la que triunfó y sigue adelante; pese al bloqueo económico de medio siglo por parte de la mayor potencia mundial, y de todas las dificultades.

**PALABRAS CLAVE:** Roberto Fernández Retamar, Revolución cubana, poesía latinoamericana, poesía cubana.

**SUMMARY**

The Cuban poet and essayist states that poetry gave him a reason to live and that it continues to be his greatest love. Though difficult to define, he suggests that it is impossible for human beings to survive without it: in any crisis (sickness, death or war), people resort to poetry. His literary influences came from German, French and Latin American writers (above all, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, Octavio Paz and Alfonso Reyes). The Cuban author highlights the merits of different Latin American and Ecuatorian poets. Of Lezama

Lima, who “lived for poetry and spirit with only a few pesos”, highlighting his sense of culture as chorus (as a collective construction) and of literature. Regarding the Revolution, though recognizing its errors, he is convinced it was the best thing that could have happened to Cuba, not only since it was consistently sought after by luminaries from Martí to Lezama, but also because it triumphed and pushed forward; despite a half-century of blockade by the world’s most powerful nation, as well as all the other difficulties.

KEY WORDS: Roberto Fernández Retamar, Cuban Revolution, Latin American poetry, Cuban poetry.

EN MI PRIMER viaje a la isla de Cuba, mayo de 2008, tuve la intención certera de buscarlo y entrevistarlo, pero no pudo ser, y me quedé con la espinita.

Mi admiración profunda por el poeta y el ensayista que habitan en su estampa habanera, venía de los limpios poemas de *Alabanzas, conversaciones (1951-1955)*. Ese libro de 100 páginas, bellamente cosidas, que en la portada tiene un dibujo que parecería de Picasso, pero que corresponde a Felipe Orlando y que fue editado, por primera vez, en 1955, por El Colegio de México.

Precisamente este libro que guarda poemas como: “Los oficios” o “Uno escribe un poema”, pasó a ser de cabecera para mí, porque me acompañó durante mis primeras lecturas, entonces tenía 15 años, y a esa edad, lo que una lee, resulta inolvidable y definitivo.

Siempre guardé la edición príncipe del primer libro de circulación, más o menos internacional, de Roberto Fernández Retamar, como uno de mis mayores tesoros, quizá como un buen augurio de que algún día lo conocería y conversaría con él sobre poesía.

En abril de 2009, durante una de aquellas noches que viví en Santo Domingo, en el marco de la Feria Internacional del Libro de República Dominicana, tuve la suerte de conocer personalmente a este cubano.

Fue pura casualidad encontrarlo en uno de los sitios más adecuados para entablar amistad: Casa de Teatro. Las poetas Chiqui Vicioso, dominicana, y Vanessa Droz, puertorriqueña, me lo presentaron y enseguida comenzamos a hablar de música cubana y de nuestra común admiración por Bola de Nieve, Arsenio Rodríguez y Benny Moré; de su relación con Ecuador, con su entrañable amigo Jorge Enrique Adoum y con Jorge Carrera Andrade; así como de la fascinación que experimentó al leer *Boletín y Elegía de las Mitas* y aunque no sabía nada de César Dávila Andrade lo publicó, sin más ni más, en la *Revista Casa*. También me confesó su admiración por el Presidente Rafael Correa, a quien ve como un líder nato, y por supuesto, de su respeto y leal pleitesía por Pablo Palacio.

La noche pasó veloz, al calor de unos cuantos tragos, y la maravilla de abrazar al poeta. Al día siguiente, en el lobby del Hotel Quinto Centenario, un grupo de invitados a la Feria leímos un poema para Fernández Retamar y él nos regaló su tiempo y toda la paciencia para escucharnos; luego, con una voz calmada y fuerte, casi melodiosa y tan segura de lo que nombraba, leyó para nosotros –como si yo misma se lo hubiera pedido– tres de mis poemas favoritos: “Oyendo un disco de Benny Moré”, “Felices los normales” y “Con las mismas manos”. Al final de la lectura me firmó la antología de su poesía editada por Visor en España.

En mi segundo viaje a La Habana, a finales de junio, Roberto Fernández Retamar me recibió con los brazos abiertos, café y toda su amistad. Lo entrevisté por casi tres horas en su espacio de trabajo y creación, ese espacio que desde hace 50 años lo ha visto escribir, pensar, gestionar, editar, enseñar e imaginar: La Casa de las Américas, que en el 2009 cumplió 50 años de existencia.

Durante la conversación estuve acompañada por el amigo, poeta y guionista, Álex Fleites, quien me apoyó con información para el desarrollo de la entrevista, pero, sobre todo, debo a Álex la complicidad y las claves para desentrañar múltiples misterios de la pintura, la música y la poesía cubanas.

Y así, comenzamos la charla, sentados en la sala de reuniones de la Casa, con los gigantes y coloridos acrílicos del Che cobijándonos, y la luz naranja del atardecer habanero, filtrándose por las ventanas.

*–Roberto, me gustaría que recuerde cuál fue su primer poema, el primero que escribió y el primero que publicó, y cuál es el más reciente que ha escrito.*

No recuerdo cuál fue ese primer poema que escribí, recuerdo que me publicaron poemas a los 20 años en una revista de la Dirección de Cultura, se llamaba “Mensuario”, y ahí en 1950 apareció el poema titulado: “Elegía como un himno” que tiene cuatro partes y algunos sonetos, que luego no recogí en ningún libro. Después, Tomás Gutiérrez Alea, ahora famoso como cineasta, me publicó un cuadernito.

No sé si es el más reciente, pero me gusta recordar como el poema más reciente que he escrito, uno titulado “Cuando”, que aún no se ha publicado, y cuyo tema es el paso del tiempo, el tiempo...

Empecé a escribir cuando tenía 15 años, pero publiqué, por primera vez, a los 20 años, y no me arrepiento de eso, sería triste arrepentirse. En 1966 se publicó un tomo grande llamado *Poesía reunida* y ahí incluí poemas de 1948 y 1949, previos a los que aparecieron en el 50.

– *¿Cómo ha sido este camino en la poesía, qué le ha dado la poesía?*

La poesía me dio una razón para vivir.

El primer poema que a mí me impresionó profundamente fue de Julián del Casal, un poeta cubano magnífico, murió antes de cumplir 30 años, sumamente triste y melancólico; después de su muerte, encontré en un libro escolar ese poema de Casal y ahí me di cuenta de que el dolor y la pena pueden engendrar belleza.

Esto es muy importante porque es uno de los logros de la poesía, y en Casal lo sentí profundamente, entonces él era para mí un hermano mayor, yo tenía 13 años. Casal es una figura tutelar de Hispanoamérica, perteneció a esa generación de Rubén Darío, Lugones, Enrique González Martínez, Herrera y Reissig, fue uno de los que inaugura la poesía moderna en lengua española.

– *Poeta, si la poesía es su razón de vida, ¿cómo la define?*

Un sabio cubano decía: “la verdad que no se puede definir es la más exacta”. Intentar definir la poesía no me parece posible, pero sé que el ser humano no puede vivir sin poesía. Yo tengo algunos ejemplos curiosos de eso. En 1970 estaba en pleno apogeo la guerra de Vietnam, fui con un grupo de cineastas cubanos a filmar un documental de la guerra que padecía Vietnam y llegamos a Hanoi y presenciamos muchos bombardeos tremendos, y empecé a escribir poemas, poemas que después se convirtieron en un libro que se llama *Cuaderno paralelo*, y se llamó así porque sentía que había un paralelo entre Vietnam y Cuba, pues la guerra de Vietnam pudo haber sido la guerra de Cuba; pero lo curioso no es que yo empezara a escribir poemas al mismo tiempo, sino darme cuenta de que en los momentos de gran tensión el ser humano se va a la poesía, puede ser que esté enamorado, desenamorado, enfermo, moribundo, o que tema el olvido, la muerte o la guerra. En los momentos intensos el ser humano prefiere la poesía. Muchos piensan, apocalípticamente, que la poesía va a desaparecer, pues yo creo todo lo contrario, la poesía es cada vez más necesaria para el ser humano. Los poetas surgen por necesidad orgánica de la humanidad.

## UNO ESCRIBE UN POEMA

En el agujero del silencio  
o sobre la algarabía descuidada infantil,  
encontré un árbol solo con flor rosada  
abriendo su caudal sobre la acera:

tenía la cresta contra la mañana del cielo,  
y era como una mano, era como  
un pensamiento amigo. Lo poseí  
con tanta fuerza, que nos quedamos aun más solos  
el árbol de flor rosada y mi alegría.  
Pero luego pensé: triste, acaso imposible  
y mis ojos, que atestiguan su perfección,  
también le dan realidad. Y esta felicidad  
mía, a solas, quizás es también imposible,  
es como un árbol de flor sin embargo necesaria  
que se desperdicia entre silencio y ruido,  
inexistiendo tal vez, sin el ojo  
que al mirarla, alegrándose,  
la haga de veras. Entonces  
uno escribe un poema.

Roberto Fernández Retamar nació el 9 de junio de 1930 en un barrio de La Habana llamado La Víbora. Hizo estudios de pintura y arquitectura, pero los dejó y se doctoró en Letras con una tesis sobre la poesía contemporánea en Cuba (1952), en la Universidad de La Habana. Su impecable trayectoria académica le permitió acceder a una beca para trasladarse a París y Londres, donde profundizó sus estudios en La Sorbona.

Profundo admirador de José Martí, Julián del Casal, César Vallejo, Unamuno, Alberti, Juan Ramón Jiménez, Lorca y desde luego, lector implacable de Jorge Luis Borges, Alfonso Reyes y Lezama Lima, Retamar se ha destacado como un brillante y respetado ensayista y un notable crítico literario. Entre 1957 y 1958 fue profesor en las universidades de Yale y Columbia. Ha ocupado puestos diplomáticos y fue elegido secretario coordinador de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba en 1961.

Ha cultivado un amplio camino en su oficio como editor, dirigió las publicaciones *Nueva Revista Cubana* 1959-60 y *Casa de las Américas* desde 1965. Fundó, junto a otras personalidades, la revista *Unión* (1962).

Obtuvo el Premio Nacional de Poesía por su libro *Patrias* en 1951, el Premio Latinoamericano de Poesía Rubén Darío, el Premio Internacional de Poesía Nikola Vaptsarov de Bulgaria, el Premio Internacional de Poesía Pérez Bonalde, de Venezuela, el Premio de la Crítica Literaria por *Aquí* en 1996 y la Medalla oficial de las Artes y las Letras, otorgada en Francia, en 1998, entre otras distinciones. Fernández Retamar es también Premio Nacional de Literatura de Cuba.

Fundador –y director hasta 1986– del Centro de Estudios Martianos y de su *Anuario*. Es presidente de la Academia Cubana de la Lengua. Preside el jurado del XVII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Es también presidente del Consejo Asesor de la Oficina del Programa Martiano. Diputado a la Asamblea Nacional del Poder Popular y miembro del Consejo de Estado.

La vasta bibliografía de Fernández Retamar inicia con *Elegía como un himno*: [ed. de Tomás Gutiérrez Alea] La Habana, 1950; *Patrias. 1949-1951* (con dibujo de Felipe Orlando), La Habana, 1952; *Alabanzas, conversaciones. 1951-1955* (con dibujo de Felipe Orlando), México D.F., El Colegio de México, 1955. *Vuelta de la antigua esperanza; En su lugar, la poesía; Con las mismas manos; Historia antigua*. Luego, en 1966 aparece: *Poesía reunida. 1948-1965* (con portada de Fayad Jamís) y continúa con libros como: *Buena suerte viviendo; Que veremos arder; Algo semejante a los monstruos antediluvianos; A quien pueda interesar; Cuaderno paralelo; Revolución nuestra, amor nuestro; Palabra de mi pueblo. Poesía 1949-1979; Circunstancia y Juana; Juana y otros poemas personales; Poeta en La Habana; Hacia la nueva; Hemos construido una alegría olvidada. Poesías escogidas (1949-1988); Mi hija mayor va a Buenos Aires; Las cosas del corazón; Una salva de porvenir; Aquí; Esta especie de poema. Antología poética; Versos*, entre otros títulos que revelan el camino recorrido con maestría y sapiencia por este crucial poeta hispanoamericano.

Entre los libros de ensayos, en español, se destacan, entre otros: *La poesía contemporánea en Cuba. 1927-1953; Idea de la estilística; Papelería; Ensayo de otro mundo; Introducción a Cuba; Calibán*, famoso y destacado ensayo publicado en México, en 1971; *Acerca de España. Contra la Leyenda Negra*, Medellín, La Oveja Negra, 1977, y una decena de estudios que han profundizado en la obra y el pensamiento de José Martí, hasta el ensayo *La poesía, reino autónomo*, publicada por Letras Cubanas, en 2000.

### OYENDO UN DISCO DE BENNY MORÉ

Es lo mismo de siempre:

¡Así que este hombre está muerto!

¡Así que esta voz

Delgada como el viento, hambrienta y huracanada

Como el viento,

es la voz de nadie!

¡Así que esta voz vive más que su hombre,  
Y que ese hombre es ahora discos, retratos, lágrimas, un sombrero  
Con alas voladoras enormes  
¿y un bastón?!

¡Así que esas palabras echadas sobre la costa plateada de Varadero,  
Hablando del amor largo, de la felicidad, del amor,  
Y aquellas, únicas, para Santa Isabel de las Lajas,  
De tremendo pueblerino en celo,  
Y las de la vida, con el ojo fosforescente de la fiera ardiendo en la sombra,  
Y las lágrimas mezcladas con cerveza junto al mar,  
Y la carcajada que termina en punta, que termina en aullido, que termina  
En qué cosa más grande, caballeros;  
Así que estas palabras no volverán luego a la boca  
Que hoy pertenece a un montón de animales innombrables  
Y a la tenacidad de la basura!  
A la verdad, ¿quién va a creerlo?  
Yo mismo, con no ser más que yo mismo,  
¿No estoy hablando ahora?

*—Sus influencias literarias provienen de la poesía hispana, alemana y francesa, pero sin duda, uno de los escritores universales que más han influido en su obra ha sido Jorge Luis Borges, además, se debe a usted que Cuba conociera al poeta Borges. Cuénteme Roberto, ¿cómo fue su relación con él, su amistad?*

Bueno, mi amistad con Borges se limitó a una tarde, así que no fue una amistad muy espesa. Lo que sucede es que desde que yo era muy jovenito leía a Borges y veía con mucho placer su literatura: primero lo leí como traductor de Kafka, después lo leí como antólogo de literatura policíaca. Poco a poco fui entrando en su obra, sus ensayos y su poesía que me parece magnífica, de primera línea realmente.

Gracias a ese encuentro con Borges, un día de septiembre de 1985, pude convencerlo de publicar una antología de su poesía en Cuba, él era muy hostil a la Revolución cubana; incluso lo invité a venir a Cuba y me dijo: “no, no, no, yo estoy contra los comunistas imparcialmente”.

Conversamos y yo le citaba partes de sus obras y comenzamos a charlar y luego me autorizó publicar la antología. Yo le dije: “Mire, Borges, no le podemos dar dólares pero le podemos mandar libros raros, cuadros...”, y él me dijo: “A mí no me interesa el dinero”. Y así fue, nunca le pagamos un centavo y mira que la antología se reedita a cada rato, por suerte estaba pre-

sente María Kodama, con quien él iba a casarse, y ella fue testigo de esas anuencias de Borges. María se ha portado muy bien con nosotros, nunca ha reclamado.

—¿Han invitado a Cuba a María Kodama?

No, no lo hemos hecho, habría que invitarla, es una buena idea. Pero Borges me habría encantado que viniera. ¿Sabes quién estuvo en Cuba, cuando era un muchacho? Bioy Casares, posiblemente estuvo en el año que yo nací, llegó con su familia y hay un cuento de él que transcurre en La Habana. Luego, me carteeé con él y lo invité a que viniera nuevamente, él tenía estupendos recuerdos de Cuba, pero no regresó porque su esposa, Silvina Ocampo, estaba muy enferma.

—¿Cuál es el libro de Borges al que siempre regresa?

Bueno, con Borges el ideal es siempre regresar a las *Obras Completas*, por cierto, las obras completas de Borges no son las obras completas de Borges.

Él publicó en la década del 20 tres libros de ensayos, muy interesantes, uno se llama: *Inquisiciones*; otro, *El tamaño de mi esperanza*; y el otro, *El idioma de los antiguos*. Y él no publicó ni una sola página de esos libros en sus obras completas, que son obras incompletas. El primer libro de poemas de él, que se llama *Fervor de Buenos Aires*, me contó que lo modificó enormemente. Yo escribí alguna vez que con todo lo que Borges rechazó de sus obras completas, sería feliz cualquier escritor. Bueno, tras su muerte ha sido publicado todo, incluso en exceso. Creo que un autor tiene derecho a no publicar todo, creo que, en general, no es bueno que un autor publique toda su obra.

Rubén Darío se quejaba de que se publicaban todas las obras completas de un autor y eso le pasó a él, pues, aunque Darío era un poeta prodigioso, también de él se publicaron sus poemas malos, como los de ocasión, de brindis y actos.

Yo tenía esos tres libros de Borges que he mencionado, dos de ellos, los compré en el año 1957-1958, cuando era profesor en la Universidad de Yale; entonces se podían comprar libros importantes, como los de Borges, por unos pocos centavos.

—*Me gustaría mucho que me cuente sus recuerdos y cercanías con el poeta nacional de mi país, Jorge Carrera Andrade.*

Bueno, yo había leído mucho a Carrera Andrade antes de conocerlo. En 1957, cuando era profesor en Yale, fui a dar una conferencia que se llama: “Situación actual de la poesía hispanoamericana” en Nueva York, y ahí fue que conocí a Carrera Andrade.

Un poeta muy importante realmente, en algunos escritos míos cito cosas de su libro: *Rostros y climas*. Luego, durante el año 1960, Carrera Andrade era el representante de Ecuador ante la UNESCO en París y hacíamos un trío con Octavio Paz, que era el encargado de negocios en México, Jorge Carrera Andrade, y yo, que era Consejero Cultural de mi país.

Entonces, Carrera Andrade, no sé por qué, me dijo que tenía relaciones con China y que él podría servir de puente entre Cuba y China. Era un hombre políticamente muy progresista. Carrera Andrade es un gran poeta, un gran ser humano y me da mucha alegría que se lo reconozca así y se lo lea en todo el continente. Lo leí con mucha admiración, lo sigo admirando y leyendo; además, era un comentarista de poesía muy agudo. Las relaciones personales se dieron en el transcurso del año 1960, pero yo lo leí siempre y lo sigo leyendo con mucha admiración.

*—Con quien tiene una relación personal estrechísima es con el maestro Jorge Enrique Adoum, cuénteme de sus afinidades y proyectos conjuntos.*

Sí, claro, con Jorge Enrique somos muy amigos, somos además de la misma generación y no te olvides que Jorge Enrique fue el Primer Premio de Poesía Casa de las Américas. Nuestra amistad es más profunda y hemos compartido mucho más. También mantengo cierta relación con Julio Pazos, otro ecuatoriano Premio Casa de las Américas, él también es un interesante comentarista de poesía.

*—Cuénteme de sus recuerdos y de sus relaciones con Alfonso Reyes y con Lezama Lima, dos cruciales escritores para el territorio del castellano que usted conoce a fondo.*

A Lezama lo leí por primera vez cuando tenía 17 o 18 años de edad. Luego, un pintor extraordinario cubano me regaló un ejemplar de *Orígenes*. Por el año 1948 se publicó una antología muy buena que hizo Cintio Vitier, que se llamó: *10 poetas cubanos*. Eran los poetas que después se conocieron como el Grupo Orígenes, no todos los poetas tenían el mismo nivel, pero así entré en relación con Lezama, antes de conocerlo personalmente. Había conocido a Cintio Vitier y a Fina García Marruz, dos grandes poetas. Cintio está en este momento muy enfermo, lo cual es muy doloroso para mí.

Luego, un amigo me llevó a conocer a Lezama y con gran generosidad él me publicó varios poemas en *Orígenes*. He escrito varias veces sobre Lezama, largos estudios sobre la poesía de Lezama, uno de ellos está en el libro recientemente publicado titulado: *La poesía contemporánea en Cuba*. Con motivo de mis viajes a París, Londres o Estados Unidos, Lezama me

escribió cartas magníficas que yo reproduje después en un trabajo que se llama: *Un cuarto de siglo con Lezama*. Ahí están esas cartas y tuve un privilegio tristísimo, pues fui el único de sus grandes amigos que estuvo con él las vísperas de morir, que pudo conversar con él, pero no me despedí de él porque no pensé que estuviera grave.

Quien dijo las palabras ante la tumba de Lezama fue Cintio Vitier, yo tuve que viajar a Hungría, no pude hacerlo, y después publiqué *Adiós Lezama* en la *Revista Casa*.

Lezama fue un poeta que no se contentó con hacer de su obra una obra grandiosa, sino que tenía un sentido coral de la poesía y de la cultura. Desde muy joven participó en revistas con sus poemas y publicando siempre a otros poetas. La primera revista de Lezama, en la que fue secretario, se llamó *Verbum*. Ahí publicó su primer gran poema: “Muerte de Narciso”. Tiempo después, publicó una revista que se llamó *Espuela de Plata* y otras revistas, claro, la más importante fue *Orígenes* que apareció desde 1944 hasta 1956. Los primeros poetas jóvenes publicados en *Orígenes* fuimos Fayad Jamís y yo. Por supuesto, los poemas de Fayad son infinitamente mejores que los míos, él es un poeta extraordinario.

—¿Qué atesora de la gran amistad que mantuvo con Fayad Jamís?

Fayad fue un hermano, un poeta espléndido, un gran pintor, un gran ser humano, realmente un gran poeta. Cuando estaba enfermo yo le pedí que viniera a ocuparse de la editorial de la Casa de las Américas, porque además, era un editor espléndido, sobre todo de poesía. Era un hombre silencioso y modesto. Sabía que era un gran poeta y gran pintor. Yo quise engañar a la muerte, como en el cuento “Francisca y la Muerte” de Onelio Jorge Cardoso, y traer a Fayad aquí a la Casa a trabajar, pero desgraciadamente la muerte ganó la partida.

Él tenía un tipo de cáncer que podía ser más lento pero en su caso no se pudo detener la agresividad de la enfermedad.

Me tocó el triste privilegio de decir las palabras ante la tumba de Fayad.

Yo creo que Fayad publicó el primer gran libro de poesía de nuestra generación que se llamó *Los párpados y el polvo*, un libro precioso publicado en el año 1954.

Tenía amigos de una bohemia intensa y de gran humildad en su manera de vivir, con muchas limitaciones materiales; sus amigos eran muy pobres también y pasaban hambre; eran: Pedro de Orá y Luis Marré, que acaba de obtener el Premio Nacional de Literatura. Había una gran figura

de la cultura y el espíritu cubano que se llamaba Agustín Pi, él era el punto de unión entre *Orígenes* y los poetas hambrientos y bohemios, siempre los ayudaba. Agustín no escribió, pero era el espíritu, era la transparencia en el aire de *Orígenes*. Hizo de la amistad un culto.

*—Hábleme más de ese Lezama con enorme sentido coral de la poesía y la cultura.*

Lezama tenía una construcción coral no solo de la poesía, sino también de la cultura, porque no solo se dedicó a su obra sino que también se concentró en impulsar y publicar lo bueno que estaba en torno suyo, primero a los del grupo *Orígenes*, pero también se dirigió a escritores mayores, porque publicó a Alejo Carpentier y Dulce María Loynaz, y por otra parte a los más jóvenes como Fayad, Pablo Armando Fernández y yo mismo.

Lezama tuvo una vida muy singular, cuando no había cumplido 20 años participó en una manifestación famosa en Cuba, el 30 de septiembre de 1930; los jóvenes salieron a protestar contra el tirano de turno llamado Machado, la policía los reprimió y uno de los manifestantes murió, se llamaba Rafael Trejo; en esa manifestación se dice que participó jadeante y decidido José Lezama Lima.

Lezama era asmático y luego él contó, recreándola y reinventándola, la manifestación en su novela *Paradiso*. Lezama me contó que él pensaba que luego de la muerte de Trejo lo iban a escoger para escribir el manifiesto y me dijo que sintió mucho que no lo escogieran.

Lezama siempre conservó ese espíritu revolucionario que vivió aquella mañana del 30 de septiembre de 1930.

Joseíto vivía para la poesía y el espíritu, con apenas unos pesitos. Es el gran poeta que la lengua española ha producido. Fue muy combatido en vida, pues mucha gente quería publicar en su revista y quienes no publicaban se declaraban sus enemigos. Por cierto, hay algo que no se dice porque no se sabe mucho, y es que ya en sus últimos años a Lezama le costaba mucho trabajo movilizarse y fue cuando pasó a ser parte de la nómina de trabajadores de la Casa de las Américas. Haydee Santamaría lo incluyó en la nómina y Lezama muere como trabajador de la Casa, él solo firmaba y cobraba su sueldo; todo esto gracias a esa mujer maravillosa que fundó la Casa de las Américas.

Para mí todos los recuerdos de Lezama son gratos. Hay un recuerdo más que me gusta contar, ya que cuando nació mi primera hija, quizá luego, cuando ya tenía uno o dos años, Lezama fue a darle la cucharita del paladeo, una cucharita de plata que es la primera cucharita de la niña, y la niña estaba

en su cuna y Lezama empezó a hablarle como si ella fuera un adulto, y la niña lo miraba con los ojos inmensos, y de pronto le vino el asma y la niña le dijo: más. Ella estaba hechizada. Tengo dos hijas y tres nietos. La primera hija es sicóloga y la segunda es médica y narradora.

—¿Y su relación con Alfonso Reyes, cómo fue?

A Reyes también lo había leído, igual que en el caso de Lezama, de Carrera Andrade, de Borges y de Octavio Paz. Le mandé un cuadernito mío, ese que se llamó: *Elegía como un Himno* y él me lo agradeció con una cartita. Esto fue en el año 1951, ya en agosto de 1952 me casé y el mismo día que nos casamos fuimos a México a pasar la luna de miel, ahora tenemos 57 años de casados con Adelaida, es alucinante.

En México teníamos un gran amigo pintor: Felipe Orlando, y él nos esperaba allí y nos llevó a la casa de Reyes, que era una biblioteca, la llamaban “La capilla alfonsina”; luego escribí un artículo sobre el encuentro con Reyes. Mantuvimos una correspondencia que comenzó en 1952 y terminó en 1959 y que después publiqué.

Para mí siempre ha sido un maestro, mi gran maestro. Mi encuentro con Borges fue facilitado por Reyes y porque yo se lo citaba muchísimo, pues Borges admiraba mucho a Alfonso Reyes. Eran dos figuras que se admiraban mutuamente; a pesar de que los separaban muchos años, eran muy afines. O sea, que es bastante natural que yo admirara y leyera a Borges, a Reyes y a Lezama y a Octavio Paz.

Con Octavio Paz hice una amistad preciosa, esto fue en el año 1960, me ayudó mucho en el tema del manejo de la diplomacia en esos años difíciles para Cuba, por desgracia luego se separó de la revolución, se volvió muy hostil. También se publicaron las cartas de Octavio para Lezama, para Fina y para mí, bajo el nombre de: *Epistolario cubano para Octavio Paz*.

Ellos han sido mis referentes y amigos: Lezama, Cintio, Paz, Fina, Fayad. Ya que estamos hablando de estas grandes personas, también debo mencionar a los amigos de la revolución y míos tan entrañables como Julio Cortázar y Roque Dalton.

—Roberto, ¿cómo evalúa actualmente el estado de salud del que goza la poesía cubana? ¿Cuáles son los poetas contemporáneos que destacaría dentro de lo que se escribe en la Isla?

Bueno, yo quisiera conocer más de lo que se escribe en Cuba ahora, quizá en la medida en que la conozco, creo que diría que goza de buena salud. De los poetas de 20 años es difícil que un anciano como yo los conozca, los

que conozco son muy buenos. De manera que hacer una antología de la nueva poesía cubana resulta complicado porque son muchos y muy buenos.

*–Y fuera de la Isla, ¿cree que están escribiendo bien esos escritores cubanos de la diáspora?*

Conozco mucho menos a los escritores que están fuera.

*–El oficio de la escritura es su vida. Es profesor, escritor, ensayista, traductor, también ha sido editor, compilador. Pero me gustaría que me confesara en qué aguas se siente más comfortable. ¿Cuál es el género en el que más realizado y completo se siente?*

Los poetas dicen: Retamar es un buen ensayista y los ensayistas dicen: Retamar es un buen poeta. Mi primer amor y mi gran amor es la poesía.

Creo que buena parte de mi ensayística viene de mi veta poética, pero los ensayos, a diferencia de los poemas, uno se puede proponer escribirlos.

Al menos yo nunca he podido proponerme escribir un poema. Los poemas llegan o no llegan, por cierto, hace tiempo que no llegan y estoy bastante preocupado.

Son como pájaros que entran por la ventana y uno tiene que abandonar lo que está haciendo y simplemente escribir porque si no se van.

*–Entonces, en este momento la poesía no está siendo piadosa con usted, ¿ya no cree que la Poesía es la Piadosa?*

La Piadosa. Yo creo que he sido injusto con el ensayista que soy, durante mucho tiempo me negaba a reconocerme como ensayista. Creo que hay cosas buenas y que no debo maltratar mis ensayos y, una es el alma poética que se manifiesta en ellos, aunque de manera rara. Me ha sucedido, a veces, que quiero escribir un ensayo y me sale un poema, o al revés. Cuando se cumplió el centenario del poeta Saint John Perse, en Francia, Gallimard publicó un libro que se llama *Cartas a la extranjera*, entonces las cartas en cuestión eran a una dama cubana, el amor secreto de Perse.

Yo no sabía quién era y no había ni historia, ni biografía de ella, y de repente era una cubana casada y era la amante del gran Perse. Lo más tremendo, pues me impresionó muchísimo, fue que en París, en diciembre de 1955, yo vivía en la Casa de Cuba en París y la señora que dirigía esa casa me llamó para que fuera, en representación de la Casa, al entierro de esta señora, amante secreta de Perse, pues la Casa de Cuba fue un regalo de la familia de esta señora. Lo que supe, maravillado, es que yo estaba en el entierro de la amante de Saint John Perse. Y bueno, no me salía el ensayo que debía escribir y luego me salió un poema. El poema que hice está en el libro que

se llama *Aquí*. Bueno, yo eché las rosas en el féretro de la amante de Perse, lo hice a nombre de Alexis para su amada Lily. Perse no se casó, mientras ella vivió, él se casó ya de 70 y tantos años. Siempre la esperó, fue un amor trepando y la correspondencia es de un amor impresionante.

## FELICES LOS NORMALES

Felices los normales, esos seres extraños.  
 Los que no tuvieron una madre loca, un padre borracho, un hijo delincuente,  
 Una casa en ninguna parte, una enfermedad desconocida,  
 Los que no han sido calcinados por un amor devorante,  
 Los que vivieron los diecisiete rostros de la sonrisa y un poco más,  
 Los llenos de zapatos, los arcángeles con sombreros,  
 Los satisfechos, los gordos, los lindos,  
 Los rintintín y sus secuaces, los que cómo no, por aquí,  
 Los que ganan, los que son queridos hasta la empuñadura,  
 Los flautistas acompañados por ratones,  
 Los vendedores y sus compradores,  
 Los caballeros ligeramente sobrehumanos,  
 Los hombres vestidos de truenos y las mujeres de relámpagos,  
 Los delicados, los sensatos, los finos,  
 Los amables, los dulces, los comestibles y los bebestibles.  
 Felices las aves, el estiércol, las piedras.  
 Pero que den paso a los que hacen los mundos y los sueños,  
 Las ilusiones, las sinfonías, las palabras que nos desbaratan  
 Y nos construyen, los más locos que sus madres, los más borrachos  
 Que sus padres y más delincuentes que sus hijos  
 Y más devorados por amores calcinantes.  
 Que les dejen su sitio en el infierno, y basta.

*—Esta Cuba de ahora, ¿es la Cuba que soñó?*

Yo tenía 28 años en el triunfo de la revolución, ya era un adulto, un adulto joven pero ya era un adulto que había viajado a Europa, había sido profesor en La Habana y en Yale, si hubiera muerto en ese momento habría tenido una pequeña vida hecha. Para mí, la revolución fue un renacer maravilloso, han pasado 50 años y la revolución ha hecho cosas espléndidas y algunas cosas malas también, como es natural y como toda aventura humana. Pero yo soy un mal testigo porque vi el nacimiento y me deslumbré y sigo deslumbrado por la revolución, a pesar de los errores y de las dificultades. En este momento,

muy difícil momento, no solo atribuible a Cuba sino a la crisis mundial, creo que esta es mi revolución, no la idealizo, no creo que todo lo que ha hecho está bien, pero creo que la mayor parte de lo hecho ha sido bueno, es lo mejor que le podía pasar al país; y es la revolución que varias veces se intentó, es la que intentó Martí, la que soñó Lezama también y es la que triunfó y que sigue adelante en medio de grandes dificultades. La mayor de las dificultades seguramente es el hecho de estar bloqueados durante casi más de medio siglo por la potencia más poderosa del mundo. Qué más puedo decirte. Aquí están mis hijos, mis nietos, mis amigos, mi familia; veo distintas generaciones y miradas, distintas maneras de irse acercando a la revolución y a la realidad.

La realidad de esta revolución no puede ser la misma para mí, que para ti o para mis nietos. Hay que respetar los criterios, a veces, son coincidentes, a veces no.

*—¿Qué le falta por hacer, querido Roberto, qué libro le falta escribir o qué lugar admirar?*

Quisiera morir en un avión incendiado y atacado por un gusano... En fin. Quizá tener una muerte así, pues mi vida ha sido una buena vida, desde muchacho, he padecido también porque soy un adolescente atormentado, después, un hombre maduro atormentado, pero espero que se demore un poquito más la muerte.

*—Antes de terminar quisiera preguntarle: ¿cuál es el secreto para un matrimonio largo y feliz como el suyo?*

Bueno, te diré que es un mérito absoluto de la esposa, mi mujer es el monumento a la resistencia total. Las mujeres cubanas merecen muchas medallas, la mía las merece. Luego de 40 años de matrimonio, mucha gente bromea y dice que eso ya no es matrimonio, sino incesto. Mucha gente me dice que escriba mis memorias y hable del matrimonio, pero yo les digo que me he pasado escribiendo toda mi vida mis memorias porque mi poesía es totalmente autobiográfica, claro, con algunos inventos, pero es la poesía de mi vida.

Al despedirnos, le pregunto por su barrio, y me cuenta muy entusiasmado que en La Víbora están muchos encendidos recuerdos, pero que más de medio siglo ha vivido en El Vedado y que ambos barrios son sitios que no puedo dejar de visitar.

En La Víbora están las mejores imágenes de su infancia y adolescencia y la presencia pura e intacta de su madre, otro de sus grandes amores, y en El Vedado nacieron sus hijas y nietos, sus otros amores.

Y nuevamente, la poesía vuelve a sus manos y a sus ojos para despedirme con algunos versos de Julián del Casal, revelando que ella, la Piadosa, la Poesía es su verdadero primer y gran amor.

### CON LAS MISMAS MANOS

Con las mismas manos de acariciarte estoy construyendo una escuela.  
Llegué casi al amanecer, con las que pensé que serían ropas de trabajo,  
Pero los hombres y los muchachos que en sus harapos esperaban  
Todavía me dijeron señor.  
Están en su caserón a medio derruir,  
con unos cuantos catres y palos: allí pasan las noches  
ahora, en vez de dormir bajo los puentes o en los portales.  
Uno sabe leer, y lo mandaron a buscar cuando supieron que yo tenía  
biblioteca. (es alto, luminoso, y usa una barbita en el insolente rostro  
mulato.)  
pasé por el que será el comedor escolar, hoy solo señalado por una  
zapata.  
Sobre la cual mi amigo traza con su dedo en el aire ventanales y puertas.  
Atrás estaban las piedras, y un grupo de muchachos  
Las trasladaban en veloces carretillas. Yo pedí una  
Y me eché a aprender el trabajo elemental de los hombres elementales.  
Luego tuve mi primera pala y tomé el agua silvestre de los trabajadores,  
Y, fatigado, pensé en ti, en aquella vez  
Que estuviste recogiendo una cosecha hasta que la vista se te nublaba  
Como ahora a mí.  
¡Qué lejos estábamos de las cosas verdaderas,  
amor, qué lejos –como uno de otro!  
La conversación y el almuerzo  
Fueron merecidos, y la amistad del pastor.  
Hasta hubo una pareja de enamorados  
Que se ruborizaban cuando los señalábamos, riendo,  
Fumando, después del café.  
No hay momento  
en que no piense en ti.  
No quizás más,  
y mientras ayude a construir esta escuela  
con las mismas manos de acariciarte.☺

Fecha de recepción: 9 noviembre 2009

Fecha de aceptación: 24 febrero 2010

---

R E S E Ñ A S

---

VICENTE ROBALINO,  
*La invención del cielo*,  
Quito, Eskeletra, 2008, 54 pp.

*La invención del cielo* de Vicente Robalino (Ibarra, 1960), lo afirma y reafirma como un navegante, o como él prefiere nombrarse, un peregrino de la nocturnidad. Pues la noche, un tema que los románticos supieron convertir en razón de fondo y ser de su escritura, poniendo en evidencia lo que sería la crisis del sujeto moderno, en Robalino recobra nuevos bríos para mostrarnos cómo la dialéctica de lo nocturno ha dado paso a las nuevas búsquedas e interrogantes que el sujeto de estos tiempos dislocados se plantea, no como parte de un interrogar al mundo, sino de cómo ese mundo se ha metamorfoseado en unas circunstancias que son suma de instantes, de momentos que la voz poética teje tratando de encontrar alguna rendija por donde dar con esa luz que, así nos lo recuerda Robalino, es un “querer decir”, o sea, una imposibilidad antes que una realización plena; esa angustia que conjuga la urgencia por expresar, por atrapar en el poema aquello que siempre es un invento, especie de imposible que en la escritura

se expresa como una derrota, continuidad de aquel vacío que nunca el poeta puede justificar, peor explicarse.

Es en ese desafío, que no es otra cosa que moverse al filo de la navaja, por donde transita esta voz que da cuenta del desconcierto que el pasado mediato e inmediato, la memoria y sus fantasmas –a veces su presencia es demasiado perturbadora– le van cifrando. Desde el texto que abre el libro, “Hacia una extraña sombra”, el lector es invitado a ser parte de un recorrido en el que todo será como visitar las ruinas de una ciudad, escenario bastante hostil y recurrente, donde el sujeto lírico nos informa: “Aves escarban en la oquedad de la noche/ unas palabras parpadean en la distancia” (p. 17).

Estos elementos, noche e instante, ciudad y tiempo, constituyen, desde la publicación de *Sobre la hierba el día* (2001), hasta *Cuando el cuerpo se desprende del alba* (2007), una constante en la escritura de Robalino. Elementos a los que hay que sumar el cuerpo como parte de una reflexión en la que están implícitas las dudas respecto a lo que es el ejercicio de la poesía, que en esta ocasión se propone, en el texto introductorio “Este cielo que se anegará

de noches”, una poética donde el autor pretende develar lo que es el misterio, la irrazón y el devenir de la creación:

Fuera de la escritura no hay más que vacío o una realidad que, por sí misma, es pobre. En ella, el ser humano ha sido convertido en cosa, en objeto (p. 12).

Lo interesante de este falso prólogo es que el autor, desde la razón, se plantea establecer las claves, los indicios, de aquello que para la criatura poemática son los pretextos y fundamentos de su peregrinar en la invención de un cielo que solo lo habitamos y en el que volvemos a creer cuando, como lectores, poblamos el poema. Anoté falso prólogo, porque si bien se trata de la poética, o sea de una postura que el autor tiene ante la escritura y la creación, lo cierto es que los hallazgos que el autor cree haber encontrado solo nos sirven para alertarnos de que todo lo que ahí sostiene es un “querer decir”, o lo que nunca se ha logrado develar sino en el poema, que es donde toda teoría termina por mostrar sus límites, incluso a la hora de pretender despejar aquello que en apariencia podría ser explicable.

Como el gran Pedro Salinas, Robalino está convencido de que el oficio de poeta es oficio para “vagos”, y vagos no en el sentido burgués del término, a tiempo completo. Pues el poeta siempre es alguien que está en el margen, fuera, incluso, de la república diseñada por Platón y de todo lo que pueda oler y saber a convención social. En “El autoflagelo diario”, se nos presenta toda una teoría sobre el quehacer del poeta; visión que se mueve entre la solemnidad que de pronto se desbarata por la irrupción implacable de la ironía que le

permite a la voz poética poner en descrédito, en cuestionamiento, aquel ejercicio que en otros tiempos se consideraba como ocupación para letrados elegidos de las musas. En la lectura de Robalino, el poeta, un ser que funda a partir de la destrucción, también es un ser que hoy, como en su hora lo hicieron los románticos y los dadaístas, es capaz de autoironizar, de mofarse de aquella pomposidad que desde la cultura del poder se le otorgaba al poeta:

Quando el día abre sus mandíbulas  
mi mente se siente iluminada  
y me pongo a pensar frente a este paisaje lejano y miserable  
que escribir es un oficio para desocupados  
una suerte de autoflagelo diario  
un misticismo bastante tardío (p. 25).

Resultado de ese “autoflagelo diario” es su vínculo con esa nocturnidad con la que el poeta respira, y en la que se encuentra con el escenario propio, inevitable de la modernidad: la ciudad. Espacio, además, del sujeto y del poema; centro de gravitación (cielo e infierno) de todo aquello que sin duda contribuye a su resurrección cotidiana, esa batalla que da cuenta de negaciones que muchas de las veces son reconocimientos de todo lo que se ha perdido, de todo lo que nos han arrebatado:

La ciudad es ardua y anochezco (p. 20).

La ciudad pintarrajeada de anuncios  
se mira largamente en un espejo (p. 22).

De ahí que la voz poemática que se desprende del cuerpo del poeta, sin duda es en el alba, o sea, la hora en la que todos partimos (la hora que escoge don Quijote para lanzarse a compo-

ner lo que Dios dejó maltrecho), por tanto, la hora posterior a la noche, a ese desencuentro total que es una suma de combates en los que el hombre y la mujer buscan algo que se parezca a la fe, a esa tabla de salvación que todos sabemos que es un engaño, otra traición en la que insistimos porque tal vez es lo último que tenemos; es la confirmación de lo que siempre hemos carecido y la única forma de enterarnos es a través del desconcierto de volver a buscar, de llamar ahí en medio de esa ciudad de la noche en la que volvemos a constatar que Dios está solo, “sin ángeles, sin árboles y sin hojas” (p. 39), y que la única tabla de la que podemos agarrarnos asirnos es la que nos otorgan las palabras.

Sucede que Dios, en la poesía de Robalino, no es una referencia histórica ni cultural, es otro habitante de su ciudad, de ese reino del que nos dice que nunca estuvo ni está para nosotros, pero que sin duda, por ser imposible e improbable, siempre, obcecadamente seguimos buscando al final de la noche o después de haber desertado del alba:

Me veo en ti Dios  
para que consumas mi fin y tu venganza (p. 43).

Esta sentencia concluyente es resultado de lo que en uno de los textos más conmovedores y preciosos del libro, “Escarbar en el vacío”, la voz lírica se plantea, dentro de lo que, a la vez, es uno de los ejercicios más desconcertantes de la soledad de ese sujeto que en los tiempos en los que, se supone, estamos más conectados con los otros, por todo lo que las trampas de la globalización (hoy tropezándose y en-

redándose en sus propias falacias) nos imponen; la verdad es que esa soledad que corresponde a la del hombre que habita la aldea local, sigue siendo patrimonio de uno, suma de las soledades que incluye a la del mismo Dios, y que viene desde antes, desde que empezamos a ser modernos:

Años y años de escarbar en el vacío de zambullirme en un silencio autoritario (p. 43).

Para Robalino, la escritura es un acto que conjuga lo vital y lo fugaz, la ironía, e incluso el sarcasmo del que ya diebra cuenta en su primer poemario, *Póngase de una vez en desacuerdo* (1990), que reúne gran parte de los textos que trabajó en el taller de literatura que en la década de los 80 dirigió el novelista Miguel Donoso Pareja en Quito y Guayaquil. Ese sarcasmo vuelve a estar presente en estas páginas como parte de una estrategia escrituraria que le permite convertir en sospechoso ese tono de supuesta solemnidad, desde la que se expresa el sujeto lírico, y que no es otra cosa que, dentro de este juego, el advertirnos que la seriedad solo es otro disfraz para tratar de ganarnos el cielo imposible:

Que el tiempo se precipite  
sobre mi última palabra.

Que lo que quede de mí  
—si acaso algo es rescatable—  
sea elevado a los altares  
y el resto sirva de ejemplo  
para las futuras generaciones (p. 22).

Pero el instante, parecería decirnos Robalino, es la eternidad. En él nacemos, en él nos esfumamos. Todo es-

tá pre y determinado en ese momento; no hay plazos, la vida es hoy como sostenían los vanguardistas de la década del 20 con Hugo Mayo a la cabeza. De ahí que se pregunte:

Si naufrago en esta página,  
quién me rescatará del olvido.  
Si me hundo en la noche,  
quién me volverá a la cordura.  
Dónde las virtudes  
que sostiene este instante (p. 19).

Parte de esa noción de la fugacidad del instante es la propia brevedad de los textos. En su mayoría, todos adquieren la forma de lo epigramático, o preferiría decir de lo telegráfico que incluso el *email* posmoderno ha reivindicado: pocos son los que ahora escriben *mails* con todos los lujos de una epístola clásica. Parecería ser que el poeta nos quiere contagiar de la desolación de una angustia que solo puede ser cifrada en el ritmo y la vehemencia de esa fugacidad. Condición de una escritura que no se detiene ni demora en detalles superfluos, o lo que los ultraístas cuestionaban como “adornos innecesarios” del poema, y que en estos textos tiene la resonancia (esto como recurso) del salmo y el proverbio, jamás del sermón. No olvidemos que el libro se abre con los versículos del profeta Jeremías que son una interrogación que aún nos quema en medio del pecho: “¿Dónde están los dioses que tú fabricaste? Que se alcen ellos y te salven ahora”.

Los dioses que ha fabricado Robalino entre uno y otro libro, con una ironía que es parte de la resurrección, son los que ha convocado en el poema. Van desde las ilusiones del reino de este mundo; tanto desde sus etapas enveje-

cidas como de las nuevas tentaciones que nos ofrecen, y que siempre están atravesadas por ese mal que a todos nos aqueja y que la mejor forma de explicarlo fue llamarlo soledad, que a su vez da cuenta de los miedos, “de donde brota el musgo de las culpas” (p. 43); de la imposibilidad de amar y de que nos amen cuando para todos es una urgencia impostergable; y sin duda, de la noche que en Robalino es la otra cara de la muerte.

¿Todos forman parte de aquellos dioses que fabricamos para salvarnos? En parte sí, pues siempre hemos estado buscando la forma de explicarnos lo que, desde la desazón y las reconven- ciones de la soledad, nos ha permitido construir aquellas interrogantes que de pronto, en la búsqueda del Dios verdadero, no ha dejado de ser sino caer –otra vez– en las tentaciones que a buena hora siempre han llegado a salvarnos, porque, como bien lo sostiene Robalino en otro de los textos logrados de este prontuario de contriciones:

Que nuestros cuerpos condenados a la  
incertidumbre  
puedan encontrar la certeza de las re-  
surrecciones (p. 36).

Resurrección que siempre nos es-  
forzamos porque sea una realidad, que  
claro, solo es posible en esta agua, ri-  
tual y confesión que el poema nos per-  
mite albergar.

Al menos, esperemos que así sea  
hoy, mañana y siempre.

**RAÚL SERRANO SÁNCHEZ**  
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,  
SEDE ECUADOR

**JUAN VALDANO,**  
***Juegos de Proteo,***  
Quito, Eskeletra, 2008, 267 pp.

En el primer cuento, “No lo digas a nadie, Euriclea”, advertimos de manera inmediata el diálogo con la tradición homérica, los viajes de Odiseo, la separación y reencuentro con Penélope; reconocemos los detalles de una historia célebre. Sin embargo, así mismo, en la medida en que identificamos personajes y sucesos, percibimos que el viaje, al margen de la anécdota que lo particulariza, deviene en motivo estructurador del relato. El viaje, la partida, el ansia de perpetua fuga, la errancia, son matices de un mismo impulso: la partida como principio de búsqueda y avidez de conocimiento. Por ello, cuando Odiseo vuelve a casa –y tras recuperar el poder y el honor con la expulsión de los intrusos; el restablecimiento de la paz; el alivio; y la tibieza del hogar– inevitablemente se verá asediado por ese viejo impulso de alma insatisfecha y trotamunda. Desde la perspectiva del cuento, vivir no es otra cosa que una “aventura perpetua” y un “juego cotidiano” en el que partir y volver son dos caras de un mismo impulso vital. “En definitiva, atravesar la vida –pensó Odiseo– no es sino un volver siempre, un retornar a los mismos lugares, habitar los mismos paisajes, reanudar la misma tarea, ensayar los mismos gestos, pronunciar las mismas palabras... Siempre corremos tras de algo; es ese algo que nos falta para ser nosotros mismos”. El cuento retoma la leyenda conocida, allí donde habitualmente se cierra. La espera de Penélope y el regreso se desdibujan, para narrar la

nueva partida, la insatisfacción del sedentario. Se trata de matices de una aventura humana pespunteada siempre de ancestrales emociones: la pasión, el amor, el deseo, los celos, la búsqueda de verdad y conocimiento.

Estas “fantasías” compuestas por Juan Valdano juegan en contrapunteo libre con historias y personajes de la historia, de tiempos y geografías diversos. En “Fracasos de Orfeo”, su protagonista, Miguel Ángel, el más renombrado de los artistas de Roma, es recuperado por la historia que leemos, pero no en el momento de su gloria creativa y esplendor profesional, sino en el momento de su vejez, solitaria y enferma, atravesado de culpa y recuerdos de una antigua pasión que aún parece sostenerlo: el rostro de su amado Tommaso de Cavalieri, antiguo discípulo y noble romano, fundido con el de Cristo Juez en el fresco del juicio final que el artista pintara en la capilla Sixtina. El cuento dialoga con fragmentos de cartas de amor, que el renombrado artista le escribiera a su amado Tommaso. Pasión hedonista y goce sensual parecen mezclarse con la idea de la muerte y del impulso religioso. Tommaso y Cristo, carne y espíritu, gozo y culpa, cielo e infierno, vida y muerte, pasión hedonista y trascendencia divina convergen en la biografía de una vida, atravesada siempre de misteriosas fuerzas y humanas contradicciones.

Valdano desentierra personajes de la historia; discípulo de la enseñanza cervantina, juega con la idea de viejos manuscritos desenterrados, y narraciones superpuestas que reconstruyen fragmentariamente el relato evocado. La “Fantasía amazónica”, sobre Ángelo

Landriani, relata la historia de un misionero franciscano que habría partido de Quito rumbo a la selva amazónica con el propósito de llevar la palabra de Cristo a pueblos de infieles. En clave de relato de viajes y aventuras, el narrador no escatima recursos para relatar las desventuras de los viajeros: hambre, enfermedad y prisión. En el transcurso del relato, la narración se detiene en la conversión que experimenta el protagonista que da nombre al cuento, Ángelo Landriani: de misionero a chamán, de humilde siervo de Dios a mortal anhelante de poder, veneración y gloria. Una vez más, como motivo recurrente de los otros relatos, advertimos la perpetua lucha del corazón humano, la paradoja de la condición humana. “Ángelo –este antiguo mensajero de Dios– se reviste ahora de furor maligno”. En los relatos, una pulsión de doble signo parece empujar todo hecho humano: los rostros de Tommaso y Cristo en la memoria de Miguel Ángel, regresar para volver a partir en los viajes de Odiseo, impulso divino y furor maligno en Ángelo Landriani.

“La gran farsa del mundo (Fantasía barroca), tiene como narrador a un enano, judío español, nacido en Toledo bajo la sombra de Franco. Desde este, su presente narrativo, atraviesa una rendija de tiempo para encontrarse con otro enano, un bufón de la corte de Felipe IV, salido de un cuadro de Diego Velásquez. En el transcurso de un diálogo ágil entre ambos bufones, de un relato construido en clave de novela picaresca, el bufón de la corte narra todas sus peripecias sufridas al lado de diferentes amos. Ese diálogo está salpicado de humor y saber, provenientes

de una filosofía popular y barroca de la vida, pues, como advierte el bufón, “aquí ninguno es lo que es, sino lo que aparenta ser”. El bufón sabe, como resultado de los sinsabores que la vida le ha deparado a lo largo de sus andanzas, que el mundo es una gran farsa, que lo importante de la vida no está en el escenario sino tras bastidores, que mientras unos suben, otros bajan. Filosofía aprendida a ras del suelo, pues, como enano, ha observado lo que sucede bajo las mesas, entre las piernas, debajo de las mangas. Como en otros cuentos que conforman el libro, el motivo de dos extremos que se encuentran toma forma en la figura de Velásquez, pintor y, a la vez, Aposentador del Palacio; tarea esta última que lo obliga a proveer de todo aquello que el rey necesita para sus diversiones y saraos. Asimismo, el bufón, cómplice primero, y delator después, no dudará en denunciar al enano judío, infiltrado en el Palacio del rey.

La “fantasía jipi”, en “Mundos dispersos”, vuelve sobre la misma idea recurrente: el protagonista, un jipi aventurero y trotamundos, abandonado a la vida nómada sobre una Harley Davidson y artista de afición, se conoce con Úrsula en una playa de Puerto Cayo. Es una historia de amor breve, truncada para ella que esperaba el desenlace de una novela rosa; de paso y furtiva para él, andariego perpetuo y sin ataduras. La filosofía del jipi, como la de Odiseo y la del bufón de Velásquez se reduce al convencimiento de que, al igual que en el juego de billar, “nada está quieto [...], todo es devenir, todo está en perfecta trashumancia y al existir el hombre no hace otra cosa que viajar en el tiempo

[...], caminar sin saber por qué lo hace [...]”. Por ello, se interroga el jipi, “¿a qué fatigar la mente tratando de encontrar un sentido a la humana existencia?”

El último cuento tiene como protagonista a un asesino en serie, fanático ajedrecista, francés de nacimiento e hijo de migrantes africanos, abandonado de niño en un orfanato, líder de las violentas revueltas juveniles que atizaron hogueras en los suburbios de París. El presente de la narración se ubica en un imaginario 2033, cuando el protagonista, asumido él mismo como emisario de Dios, se propone apresurar el supuesto final del mundo. Las alteraciones climatológicas, la clonación humana y el poder de las transnacionales aparecen como signos de los nuevos tiempos apocalípticos para la perturbada psiquis del protagonista. Ángel exterminador y trashumante, solitario y melancólico, dueño de una filosofía de vida marcada por la ley de la supervivencia, leída en clave de ajedrez, de la misma manera como el jipi, protagonista de otro cuento, asemejara la vida a un juego de billar. Al igual que una partida de ajedrez, en la vida no sería posible sobrevivir sino desde el asedio y asalto constante, el ajedrez como “reflejo de la existencia del ser humano, abocada siempre a la lucha por la supervivencia, al ataque del enemigo, a la permanente defensa de su integridad”. La violencia, los suburbios y periferia de ciudades habitadas por hijos de migrantes pobres y el sida son elementos que convergen en el horizonte de una vida que parece anunciar la muerte y el advenimiento de su propio final.

No es gratuito que el libro se cierre con este cuento, pues la propuesta con-

junta parece estar animada por una concepción circular del tiempo. La vida como un constante andar, cuya ruta está hecha de puertos que invitan a una nueva partida. Por ello, en la entrada final, “Posfascio”, Juan Valdano entrega a su lector algunas claves de lectura. Entre ellas, una referencia a Heráclito, que dice “el camino hacia arriba y hacia abajo es uno y el mismo”. No en vano el título, *Juegos de Proteo*, quien en la mitología griega es el antiguo dios del mar, pastor de la manada de focas de Poseidón, que puede ver a través de las profundidades, capaz de cambiar sus formas. En cada uno de los cuentos, el protagonista es casi siempre un viajero, un jugador, un andariego trashumante, que sabe que la vida está hecha de caminos para ser andados. Y es en ese andar, donde el humano puede encontrar sus propias respuestas. Por ello, cuando Odiseo, después de trasegar puertos y caminos, llega al templo de Apolo y le pregunta a la pitonisa por el agua que sacia toda sed humana, ella le aconseja viajar hacia adentro de sí mismo para encontrar lo que busca. Las narraciones, como lo reconoce explícitamente Valdano, mezclan historia y mitología, personajes de la historia o de la literatura harto reconocibles con otros imaginarios. En ellas, hay casi siempre un narrador, ubicado en tiempo presente —en museos, capillas o catedrales— que rememora fragmentos de historias pasadas, leídas o escuchadas; que se encuentra viejos códices o manuscritos; que experimenta encuentros imaginarios a través de rendijas del tiempo que se abren. Estos juegos narrativos con los planos temporales de la historia proponen, a la vez, que la historia humana

está impulsada por una fuerza de doble rostro, de doble signo: el impulso divino convive con el furor maligno, el rostro de Tommaso con el de Cristo, el regreso con la partida, el cómplice con el delator.

**ALICIA ORTEGA CAICEDO**  
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,  
SEDE ECUADOR

**CRISTÓBAL ZAPATA,**  
***Jardín de arena,***  
Arequipa, Cascahuesos Editores,  
2009, 57 pp.

La literatura trasciende la ideología, las fronteras nacionales y las conciencias raciales. Y ello se debe a que la condición existencial del hombre es superior a cualquier teoría o especulación sobre la vida. La literatura es una observación universal que abarca los dilemas de la existencia humana. Si algo lo es, se debe a que viene impuesto del exterior: la política, la sociedad, la ética y las costumbres pretenden recortar la fuerza singular de la escritura. Pero hay buenos motivos para el optimismo. La literatura no solo no tiende a desaparecer sino que avanza con estimulantes conquistas de libertad. *Jardín de arena*, de Cristóbal Zapata, no solo ha nacido sino que propone una evolución de forma atractiva, pues se nota que descansa más en una sucesión de rebeliones y emancipaciones gracias a las cuales su autor logra las condiciones de una literatura autónoma, pura, liberada del funcionalismo político.

No me he cansado de decir que un escritor no puede hablar como portavoz del pueblo o ser un himno o la voz de una clase social o de un movimiento artístico, porque en todos esos casos la literatura deja de ser literatura para convertirse en un simple instrumento de poder. Lo que digo es que un escritor solo se representa a sí mismo y su voz es obviamente débil, pero es precisamente esa voz personal, su voz de pájaro solitario, la que resulta más auténtica.

está impulsada por una fuerza de doble rostro, de doble signo: el impulso divino convive con el furor maligno, el rostro de Tommaso con el de Cristo, el regreso con la partida, el cómplice con el delator.

**ALICIA ORTEGA CAICEDO**  
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,  
SEDE ECUADOR

**CRISTÓBAL ZAPATA,**  
***Jardín de arena,***  
Arequipa, Cascahuesos Editores,  
2009, 57 pp.

La literatura trasciende la ideología, las fronteras nacionales y las conciencias raciales. Y ello se debe a que la condición existencial del hombre es superior a cualquier teoría o especulación sobre la vida. La literatura es una observación universal que abarca los dilemas de la existencia humana. Si algo lo es, se debe a que viene impuesto del exterior: la política, la sociedad, la ética y las costumbres pretenden recortar la fuerza singular de la escritura. Pero hay buenos motivos para el optimismo. La literatura no solo no tiende a desaparecer sino que avanza con estimulantes conquistas de libertad. *Jardín de arena*, de Cristóbal Zapata, no solo ha nacido sino que propone una evolución de forma atractiva, pues se nota que descansa más en una sucesión de rebeliones y emancipaciones gracias a las cuales su autor logra las condiciones de una literatura autónoma, pura, liberada del funcionalismo político.

No me he cansado de decir que un escritor no puede hablar como portavoz del pueblo o ser un himno o la voz de una clase social o de un movimiento artístico, porque en todos esos casos la literatura deja de ser literatura para convertirse en un simple instrumento de poder. Lo que digo es que un escritor solo se representa a sí mismo y su voz es obviamente débil, pero es precisamente esa voz personal, su voz de pájaro solitario, la que resulta más auténtica.

Cristóbal Zapata, nombre reconocible en el ámbito cultural nacional, nos entrega un poemario que tiene la contundencia como para ser llamado así. *Jardín de arena*, homenaje a la sensualidad y a la estética, es, además, un claro ejemplo de pasión y de calma, de sencillez y de exuberancia, en otras palabras, es un ejemplo vivo, latente, de lo mestizo y la contraposición de términos. Paradójicamente, en *Jardín de arena*, su autor, con paciencia clínica busca su voz, acaso su camino por una antigua tradición de sembríos. El título abarca, con sabiduría, lo habitable y lo inhabitable, lo fecundo y lo infecundo. Recordemos que el primer oficio del hombre fue la jardinería, el cuidado minucioso de los seres inanimados, el mantenimiento de la armonía. La arena, en cambio, es incontable, es una suerte de caos organizado, que también puede ser un laberinto (como en aquel cuento de *Las mil y una noches*) o un palacio para el solitario. Al elaborar y reelaborar estos jardines, parafraseando a José Kóser, prologuista de la obra, el autor simboliza la desintegración de todo lo humano y vuelve fértil al desierto; ergo, corrompe los límites, o acaso los amplía.

Resulta fácil pensar, ahora, en la voz de un hombre solitario llamado Franz Kafka, que admiraba a Strindberg, del que decía: "Esa rabia suya, esas páginas obtenidas a puñetazos". Y pienso en tantas páginas de Joyce o de Pessoa, obtenidas con los puños y cruzadas por el acero del dolor. El hecho de que Pessoa, Kafka y Joyce –paradigmas perfectos del pájaro cantor– recurriesen al lenguaje no respondía a una voluntad, por parte de ellos, de re-

formar el mundo, pero, pese a ser conscientes de la insignificancia del individuo, dejaron su voz, pues tal es, en definitiva, el duende del lenguaje. Zapata, cuya sensibilidad se evidencia en cada uno de los versos de este poemario, demuestra que sí, que antes escribir era más fácil que ahora, no existía con tanta fuerza la reflexividad sobre el trabajo propio. "Quizá todo comenzó con Flaubert –dice Sebald–, y la manera como se maltrató él mismo escribiendo. Rousseau y Voltaire, en cambio, se lanzaron alegremente a escribir, a seguir adelante, a mejorar la sociedad, a ilustrar". Al releer *Jardín de arena*, no siento la menor nostalgia de esos tiempos alegres. Encuentro un placer en seguir adelante sin las alegrías, con el erotismo de Cristóbal, con *los ángeles / que hacen maromas en sus cinturas... orladas de arabescos*. Me divierte, además, amar a la tristeza, a una nostalgia. Cuando casi todo el mundo habla de tragedia y fracaso final de la literatura, yo me limito a sentarme, con la barriga llena y el corazón destrozado porque no todos lo tienen así, e imagino al cantor en su jardín.

Hará cinco años que a Cristóbal, para su desgracia, se le ocurrió amistar conmigo. Y puedo afirmar que conocerlo es atreverse a experimentar una aventura, similar al recorrido de estas bien hilvanadas páginas de *Jardín de arena*. Y este viaje es como un barco o una tumultuosa caravana que se dirige directamente hacia el abismo, pero el viajero (que bien puede ser el poeta o su lector), lo intuimos en su asco, en su desesperación y en su desprecio, quiere salvarse. Lo que finalmente encuentra, como Ulises, como el tipo que viaja en una camilla y confunde el cielo raso

con el abismo, es su propia imagen. Henos ante un libro que propone ese viaje y su autor, Cristóbal Zapata, nuestro barquero, que nos dice entre otras palabras *sin odisea ni epopeya, / puedo también acceder a la Nada*.

Como todo poemario digno de ser llamado así, este nace para refundar el mundo. Es un pájaro en la aurora, el candor de la mañana. A pesar de formar parte de la sombra, la ignora, lo que puede terminar por atraerla. En su museo de cera de personajes, si es que se me permite el término, podemos hallar lo helenístico de igual manera que lo suburbial, el sexo desmedido pero siempre emergente desde el tuétano hasta fastuosos templos de la Nada, como el desierto, el mar y el viaje, que los recorre. El azul del espíritu de este *Jardín de arena*, permite que se muevan en él Ulises, Dionisio, Jorge Carrera, el Destino. He aquí el juego con el hedonismo: con el fetichismo –lo que es ya otro fetiche–, con el voyeurismo, con las ganas de ser, en palabras del viejo Borges al referirse al bardo de Stratford, todos los demás y nadie; el juego con el tiempo, que es la materia de la cual estamos hechos los hombres; el juego con la voz de la inocencia, que es la voz del derroche.

Esta avezada literatura invoca a Eros, verbigracia:

Venus de Agua Dulce, tu primer acto consiste en desnudarte al borde del estuario y elevar una plegaria a Yemayá. Tras este premeditado ritual ejecutas un paso de danza: te recuestas sobre la arena de la playa y nos descubres la arcana belleza de tu concha primordial: valva, vulva, malva.

La plegaria, la plegaria, la plegaria. En este *Jardín de arena* se la eleva, se la construye como un ser en cuatro etapas, en que cada una remarca un sentido vital, “un camino de cerezos en flor”, una “vereda matinal”, una “melodiosa percusión de la luz”. “Poema de adviento” y “Plegaria del fauno”, dos joyas de la literatura contemporánea; asimismo, dos plegarias.

En una sociedad decadente, donde la ética y la estética no son más que recuerdos ajenos, la sensualidad, es decir la voz, la comunicación entre los cuerpos, el erotismo u homoerotismo, enaltecen las gracias mundanales y les dan sentido. La decadencia, entonces, no se da por la pasión sino más bien por su ausencia.

“¿Regresaré Dios cuando su creación esté destruida?”, se pregunta Elías Canetti. No lo sé, pero soy tan optimista que creo que habrá escritores para contarlo.

No hay una verdadera esperanza que no haya empezado por ser una esperanza desesperada. Todo escritor, me parece, empieza así el largo recorrido de escribir. Estas páginas, este jardín que está para ser leído, donde podemos vivir sin ser regidos por la arena de un reloj que en conteo regresivo nos anuncia nuestro fin, no ceden al olvido, roedor de todo lo humano y celestial, más bien brindan al paladar el exacto sabor del vino y dan al oído tonos tan dulces como el de una cuerda del violín de Paganini, porque el sexo y los libros no nos llevan a ninguna parte, sin embargo, son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo, para encontrar cualquier cosa: lo

nuevo, lo que siempre ha estado allí, el primer arado, el *dong* de nariz luminosa, la filosofía, el jardín perdido.

Qué bueno, y esto es un agradecimiento a tanta plegaria, qué bueno, digo, que existan personas como Cristóbal Zapata que, en medio de estas autopistas finisemanales y entre tantas contabilidades automáticas, nos cuenten sus añoranzas del paraíso perdido y sus intimaciones de libertad contradictoria, los variegados números de la poesía.

**CARLOS VÁSQUEZ**  
CUENCA, JUEVES 11  
DE FEBRERO DE 2010

**CAROLINA ANDRADE**  
***Frágiles,***

Guayaquil, b@zeditor.es,  
2009, 123 pp.

El narrador de la novela de Carolina Andrade está a la altura de este texto, casi es obligado a hacerlo por la vitalidad de los personajes que la autora ha estructurado y el peso de las historias que se narran, pero más allá de esas historias contadas, es la naturaleza de ellas, la fuerza de *Frágiles* y la consistente coherencia de su narrador.

Son dos personajes, un hombre y una mujer: Cecilia y Bruno, que se encuentran coincidentalmente, ya se habían conocido antes, pero todo estaba dado para que ocurriera el reencuentro. ¿Quién lo conocía? ¿A quién se le había encomendado tal hazaña? A él, al narrador. Él tuvo que dar con la mejor forma para que dos estructuras coincidieran, y se juntaran así dos lógicas. Y, esa es toda una aventura, una deliciosa, vítrea y fuerte aventura.

Resulta que aquello no tenía que haber sido difícil, pero son lugares distintos desde donde se nos cuenta, explicaciones distintas las que se ofrecen. Cecilia y Bruno, son historias que se tocan, pero los caminos no son los mismos. Ese recorrido es el que se debe exponer en este comentario.

Arrancó con un ábaco y una caja de crayolas, quizás es más certero decir... con un punto y una recta buscándose; euclidiana en sus inicios, progresivamente, se fue complejizando la historia de Bruno y Cecilia, hasta alcanzar las más refinadas estrategias en la "Teoría del juego". Pasó por la Teoría de Gödel,

nuevo, lo que siempre ha estado allí, el primer arado, el *dong* de nariz luminosa, la filosofía, el jardín perdido.

Qué bueno, y esto es un agradecimiento a tanta plegaria, qué bueno, digo, que existan personas como Cristóbal Zapata que, en medio de estas autopistas finisemanales y entre tantas contabilidades automáticas, nos cuenten sus añoranzas del paraíso perdido y sus intimaciones de libertad contradictoria, los variegados números de la poesía.

**CARLOS VÁSQUEZ**  
CUENCA, JUEVES 11  
DE FEBRERO DE 2010

**CAROLINA ANDRADE**  
***Fragiles,***

Guayaquil, b@ezeditor.es,  
2009, 123 pp.

El narrador de la novela de Carolina Andrade está a la altura de este texto, casi es obligado a hacerlo por la vitalidad de los personajes que la autora ha estructurado y el peso de las historias que se narran, pero más allá de esas historias contadas, es la naturaleza de ellas, la fuerza de *Fragiles* y la consistente coherencia de su narrador.

Son dos personajes, un hombre y una mujer: Cecilia y Bruno, que se encuentran coincidentalmente, ya se habían conocido antes, pero todo estaba dado para que ocurriera el reencuentro. ¿Quién lo conocía? ¿A quién se le había encomendado tal hazaña? A él, al narrador. Él tuvo que dar con la mejor forma para que dos estructuras coincidieran, y se juntaran así dos lógicas. Y, esa es toda una aventura, una deliciosa, vítrea y fuerte aventura.

Resulta que aquello no tenía que haber sido difícil, pero son lugares distintos desde donde se nos cuenta, explicaciones distintas las que se ofrecen. Cecilia y Bruno, son historias que se tocan, pero los caminos no son los mismos. Ese recorrido es el que se debe exponer en este comentario.

Arrancó con un ábaco y una caja de crayolas, quizás es más certero decir... con un punto y una recta buscándose; euclidiana en sus inicios, progresivamente, se fue complejizando la historia de Bruno y Cecilia, hasta alcanzar las más refinadas estrategias en la "Teoría del juego". Pasó por la Teoría de Gödel,

el rigor de las matemáticas por excelencia, para quedar demostrado, sin lugar a dudas, que las matemáticas mismas son incompletas ¿Historia de grafos? Visualmente muy sencilla, efectivas relaciones entre elementos de diversa índole.

Pero también estaba señalado desde el principio que... y eso se lo había confirmado la banda de Moebius que, a pesar de caminar en distintas direcciones, se reencontrarían, “pero un encuentro no garantiza ocupar el mismo lugar”.

Finalmente, “Fractales”. ¡Tanta historia!; se escondía más para Bruno la otra frontera, allí donde nunca antes él había dirigido la mirada.

A grandes rasgos, esto es *Frágiles*. ¿Por dónde comenzar?

### EL PESO DE LA REALIDAD... SIEMPRE LAS HISTORIAS

Cuando reflexiono con mis estudiantes sobre el peso de la realidad en el mundo imaginario creado por el lenguaje literario, es decir, el texto literario, siempre, siempre, terminamos concluyendo que hay vínculos, vínculos profundos, pues la ficción literaria no se puede desprender de la realidad empírica, nace de ella.

Esa relación no es de verificación, no es de correspondencia, sino de coherencia. En *Frágiles*, las historias de Cecilia y Bruno requisadas por el narrador y por urgencias justificadas de la protagonista, quedan registradas en el texto a partir de hechos realmente acontecidos. Cecilia escarba en su infancia del colegio salesiano, la entrada a la escuela, y la encuentra cuando los estu-

diantes parisinos exigen que la imaginación llegue al poder, el hombre caminará en la luna el siguiente año y “en este país, un presidente interino está a punto de concluir su gestión y dar paso a elecciones bárbaramente libres, a la quinta presidencia de Velasco Ibarra”.

El peso de la realidad en la novela *Frágiles* también se trabaja desde las propias apreciaciones y percepciones de los protagonistas, del narrador y sus entornos: “Somos hijos de Bello, Reyes, Montalvo y Sarmiento, viviendo la posmodernidad —dice la protagonista—. Somos la hojarasca de Latinoamérica [...] el viento nos arremolina, nos irrespeta”. El lenguaje literario que arma un texto literario “es semánticamente autónomo... porque tiene poder suficiente para organizar y estructurar [...] mundos expresivos enteros” (Manuel Aguiar E. Silva, 1972).

En este orden, cito a *Frágiles*, nuevamente: “El Dr. Kusten se instaló en Guayaquil en medio de una terrible crisis financiera. A tiempo para ver cómo el país entero enterraba su moneda —el sucre— y se asía al dólar como boya de salvación. Tras unos pocos días de feriado bancario la clase media vio sus ahorros pulverizados y se enteró de que su situación ya no era de clase media”. Toda esta información y valoración del narrador, cobran vida en *Frágiles*, todo esto es verdad en la ficción del lenguaje literario, únicamente en relación con la propia narración, “no en relación con la persona física y social del autor”.

Estas son las prerrogativas de la literatura. La propia situación comunicativa de esos mundos y personajes de papel no está determinada por la realidad real.

## EL PODER DE LAS IMÁGENES

Estructuralmente, el texto, como se ha expresado antes, descansa en un narrador vigoroso que cuenta historias muy bien armadas, pero falta mencionar otro elemento estructural de la novela *Frágiles*: las imágenes. Carolina Andrade, estudiosa de la semiótica de la imagen, ha logrado transferir la fuerza estratégica de esta al texto, para, en una operación semiótica, hacer literatura.

La imagen tiene en sí misma un poder mágico y abrumador, a veces es difícil explicarlo. Amenaza, consuela, da alivio y esperanzas, denuncia, representa, manipula. La vida se interpreta en imágenes, la cultura depende de imágenes, ellas nos estructuran.

En el *Frágiles* se ha trabajado primero desde meras percepciones sensoriales y luego, en grandes porciones narrativas se consolidan las imágenes, estáticas y en movimiento, visuales, auditivas, olfativas, táctiles. En el encuentro amoroso de Cecilia y Bruno, adultos en New York, las imágenes en una amplia escena narrativa van a ilustrar el ritual amoroso que conservando su primaria fuerza se sacraliza en una visita al infinito.

Las sensaciones esquizoides de Cecilia, la protagonista, son posibles de entender si se asume que una imagen vale más junto a mil palabras:

A pocos metros de la agencia, de lunes a viernes se ubica una camioneta destartalada repleta de frutas: mangos, mameyes, piñas, papayas, zapotes. El conjunto tiene unos colores magníficos que te obligan a percibir un mosaico de carnaval enclavado en tu campo visual.

Además, el olor. Supongo que mi sol ecuatorial favorece que las frutas emitan un empalagoso olor, almibaradísimo. Un olor que casi lo puedes tocar. ¿Entiendes? Todos los días, de lunes a viernes cada vez que salgo de la agencia. Además, un par de hombres ofertan esa mercancía a través de un megáfono con un tono, un ritmo, un humor, una cadencia casi bailable. Todos los días, de lunes a viernes. Son mis sentidos los que se sienten de luto en Nueva York. Una carretilla de *pretzel* no huele igual.

En ciertas ocasiones, se transpone un sentido a otro, el olor es tan fuerte que se puede tocar. Los colores se activan y se siente su velocidad. Pero lo decisivo ha sido que ellas, las imágenes en *Frágiles* operan como estrategias retóricas, persuadiendo afectivamente al lector de forma muy efectiva. Es un permanente tender a persuadir y mover.

Desde esa persuasión afectiva que ejercen las imágenes de *Frágiles* como estrategias retóricas, se va a dar la respuesta del lector, responde a los estímulos que el texto ofrece y, como consecuencia, se va a dar la valoración del texto mismo.

## LA NOSTALGIA DE PUENTES... SIEMPRE LAS HISTORIAS

Para las historias de Cecilia y Bruno siempre fue necesario tender puentes. El narrador lo hace, no olvidar que a él, en este texto, se le confió el encuentro de esas historias y, para Cecilia, la protagonista, fue una obsesión. Era un asunto de sobrevivencia: "Ella había encontrado la fórmula de cubrir

lo que los separaba, iba y venía y, para lograrlo, se desintegraba, se adaptaba, se reconstruía, se reinventaba: sin embargo, intuitivamente sabía que aquello no podía ser permanente, necesito puentes –exclamaba–.

Culturalmente, el puente, se ha instalado como un símbolo de invitación a la vida. Quizás, en nuestros días ya apenas les prestamos atención, si no es por su monumentalidad, más altos, más largos, más suspendidos –qué sé yo–. Para Bruno, el asunto era otro: “Antes de emprender cualquier cálculo de ingeniería estructural, Bruno tenía que saber qué accidente era el que enfrentaba y cuáles eran las orillas que el dichoso puente debía unir”. A eso el narrador responde con rapidez: “El problema era que, a todas luces, el espacio por salvar no era geográfico, si así hubiera sido, los aviones habrían bastado. Se trataba de otro tipo de distancias. Los puntos a unir no eran New York y Guayaquil, los puntos a unir eran Cecilia y Bruno”. Prosigue el narrador en una casi reflexión consigo mismo: “Entonces, un puente. ¿Cómo diseñarlo?, ¿qué cálculos eran los apropiados?”.

Mi nostalgia de lectora se suma a la de la protagonista de *Frágiles*, que más allá de la monumentalidad de los puentes, de su eficiencia para soportar pesos, del equilibrio para determinar fuerzas, cree que unen orillas, incluso imprecisables. El problema fue siempre Bruno, que permanecía estático, solo en el lugar que él podía entender.

## EL FINAL... LOS CUERPOS

### VÍTREOS, METÁFORAS DE LA FUERZA

Todos los epígrafes que cruzan *Frágiles*, desde el inicio hasta el final, y que dan cuenta, aparentemente, de las propiedades del vidrio: 1. amorfo, estructuralmente no es ni sólido ni líquido, 2. unidades moleculares dispuestas en forma desordenada pero con cohesión y rigidez, 3. rompimiento con fracturas concoideas (conchas de mar), se recogen en el último de ellos: “El vidrio es un material totalmente reciclable y no hay límites en la cantidad de veces que puede ser reprocesado”. Junto a la belleza del vidrio esa es su fuerza y su valor.

Ya no está Bruno, y Cecilia, mirando a su nieta, lo interroga: “¿Ves Bruno? Permanecemos” y “eso es bueno”. Junto a ella, comenzamos a recoger los pedazos esparcidos que han quedado: la portada del texto, el pintor Esher: “La vida es eso, siempre es un volver a empezar”. La banda de Moebius: “a pesar de caminar en distintas direcciones, se reencontrarían”, pero un encuentro no garantiza ocupar el mismo lugar.

En este punto, es valiosísimo el comentario de la estudiosa literaria y coordinadora de grupos de lectura Pilar Calderón Smith:

La historia de *Frágiles* se corporeiza por la dureza y porosidad del material de las palabras, el vidrio/palabra circula por el discurso configurándose en cada episodio; me atrevo a sustituir el epígrafe final de la novela: “El lenguaje es un material totalmente reciclable y no hay límite en la cantidad de veces que puede ser reprocesado”. Es lo que voy leyendo en el discurso, la palabra que se solidifica, se

hace trizas, se resquebraja, se inmoviliza, se enfría, se junta en pedacitos vi-  
driados para dar forma a la ilusión, amor,  
esperanza.

Kurt Gödel, en 1931, demostró, dentro del ámbito de la ciencia, el cojito del siglo XX, la fórmula de lo autorreferencial y lo indecible, “siempre nos encontraremos inopinadamente de vuelta en el punto de partida [...] tarde o temprano, en un nuevo sistema, el perturbador incidente se reproduciría, así, indefinidamente”. De hecho, por sorprendente que parezca, en 1801, los románticos formularon en la *Doctrina del Arte*, similar principio: “[...] la Literatura como el Arte expresan algo que no puede decirse de otra manera. El goce dura siempre sin cesar. Creemos siempre penetrar en ellas cada vez más profundamente y sin embargo despiertan nuevos sentidos”. Es lo indecible.

En *Frágiles*, de Carolina Andrade, se recrea esa posibilidad de que la verdad en la literatura supera a la demostrabilidad. Está en otro orden, se encuentra en ese espacio donde estallan las múltiples significaciones y todo puede ser nuevamente reprocesado. ¡Qué fantástica es la literatura!

**CECILIA LOOR DE TAMARIZ**  
UNIVERSIDAD CATÓLICA  
SANTIAGO DE GUAYAQUIL  
GUAYAQUIL, NOVIEMBRE 25 /09

**Luis Carlos Mussó,**  
***Evohé,***  
Guayaquil, Casa de  
la Cultura Ecuatoriana,  
Núcleo del Guayas, 2008

El grito de las ménades, personajes divinos que cantaban para Dionisos, es *evohé*. Dionisos era el dios del vino, de la euforia y del teatro. El personaje poemático que habla en los textos de Luis Carlos Mussó, cierra el poemario con el silencio que sobreviene después de la embriaguez, alusión al dios griego mencionado.

Es difícil compaginar la doctrina hegeliana que define la poesía lírica como: la expresión de los sentimientos del poeta, con la obra de Mussó. El poeta guayaquileño construye un personaje poemático que acude a los referentes de la cultura griega para expresar sus sentimientos. El personaje poemático adopta una actitud griega y la asume como experiencias vividas. Los textos recobran autenticidad debido a otro factor, al que subyace en el conjunto de poemas y que es el mundo vivido por Mussó.

Sabemos que el personaje poemático que habla en los poemas nunca es exactamente el autor. Es un pronombre, una forma gramatical solo válida en el texto, puesto que el autor y sus vivencias se desvanecen en el tiempo, en tanto que la siempre posterior creación del poema se mantiene en las páginas del libro, y es el resultado de manipular la lengua. Los pronombres en los poemas son representaciones que ayudan a comunicar invenciones diseñadas y que se reproducen en la imaginación de los lectores. Según Carlos

hace trizas, se resquebraja, se inmoviliza, se enfría, se junta en pedacitos vi-  
driados para dar forma a la ilusión, amor,  
esperanza.

Kurt Gödel, en 1931, demostró, dentro del ámbito de la ciencia, el cojito del siglo XX, la fórmula de lo autorreferencial y lo indecible, “siempre nos encontraremos inopinadamente de vuelta en el punto de partida [...] tarde o temprano, en un nuevo sistema, el perturbador incidente se reproduciría, así, indefinidamente”. De hecho, por sorprendente que parezca, en 1801, los románticos formularon en la *Doctrina del Arte*, similar principio: “[...] la Literatura como el Arte expresan algo que no puede decirse de otra manera. El goce dura siempre sin cesar. Creemos siempre penetrar en ellas cada vez más profundamente y sin embargo despiertan nuevos sentidos”. Es lo indecible.

En *Frágiles*, de Carolina Andrade, se recrea esa posibilidad de que la verdad en la literatura supera a la demostrabilidad. Está en otro orden, se encuentra en ese espacio donde estallan las múltiples significaciones y todo puede ser nuevamente reprocesado. ¡Qué fantástica es la literatura!

**CECILIA LOOR DE TAMARIZ**  
UNIVERSIDAD CATÓLICA  
SANTIAGO DE GUAYAQUIL  
GUAYAQUIL, NOVIEMBRE 25 /09

**Luis Carlos Mussó,**  
***Evohé,***  
Guayaquil, Casa de  
la Cultura Ecuatoriana,  
Núcleo del Guayas, 2008

El grito de las ménades, personajes divinos que cantaban para Dionisos, es *evohé*. Dionisos era el dios del vino, de la euforia y del teatro. El personaje poemático que habla en los textos de Luis Carlos Mussó, cierra el poemario con el silencio que sobreviene después de la embriaguez, alusión al dios griego mencionado.

Es difícil compaginar la doctrina hegeliana que define la poesía lírica como: la expresión de los sentimientos del poeta, con la obra de Mussó. El poeta guayaquileño construye un personaje poemático que acude a los referentes de la cultura griega para expresar sus sentimientos. El personaje poemático adopta una actitud griega y la asume como experiencias vividas. Los textos recobran autenticidad debido a otro factor, al que subyace en el conjunto de poemas y que es el mundo vivido por Mussó.

Sabemos que el personaje poemático que habla en los poemas nunca es exactamente el autor. Es un pronombre, una forma gramatical solo válida en el texto, puesto que el autor y sus vivencias se desvanecen en el tiempo, en tanto que la siempre posterior creación del poema se mantiene en las páginas del libro, y es el resultado de manipular la lengua. Los pronombres en los poemas son representaciones que ayudan a comunicar invenciones diseñadas y que se reproducen en la imaginación de los lectores. Según Carlos

Bousoño, la autenticidad de la expresión lírica es el resultado de los artificios lingüísticos.

Mussó creó un personaje poemático con visos griegos. Es una especie de héroe inmerso en referentes de la cultura griega, de su épica, de su tragedia y de su mitología. En ocasiones, son relatos de acciones que se actualizan en líneas seguidas, como en la novela. Mussó, para recuperar el tono lírico, organiza el texto en cortos párrafos numerados e intervenidos con líneas oblicuas que no son un accidente: se conectan con la reproducción de letras del alfabeto griego, con los dibujos de geometrías y hasta con la repetición de líneas que dicen: "No debo robar versos a Homero". Estos materiales gráficos remiten al comienzo de la vanguardia literaria francesa, que buscaba fusionar el poema con la plástica.

En el texto de Mussó se acude a la alusión, definida como cita ambigua de otro texto, de acuerdo con la terminología de Gerard Genette, en su estudio de la transtextualidad. En efecto, los nombres de los personajes griegos y las evocaciones de sus actos funcionan como vagos referentes. Pero también, las alusiones se comportan como estímulos para un lector ideal.

No se piense que *Evohé* es una monosémica y pretenciosa manifestación erudita, es más bien un cuidadoso trabajo de enmascaramiento. Amor, muerte, placer, olvido, naturaleza, trascendencia religiosa, tensión lingüística, tensión artística, teoría poética, tensión ontológica se entrecruzan en el poemario de Mussó. Angustia, desilusión, incomunicación son los matices muy actuales que se advierten en los men-

sajes antes mencionados. Estas son las problemáticas que preocupan al autor y son la autenticidad exigida a la dimensión lírica.

El efecto visual que sugiere el poemario de Mussó es el de un friso y no solo porque en el poema "Taller de escultura" se alude al *Discóbolo* de Mirón o porque en "Fundación de la ciudad" se sugiere la frialdad neoclásica del cementerio de Guayaquil, sino porque los personajes de la cultura griega surgen como iluminados por una luz sepia de enigmática belleza.

Piense el lector que el poeta procesa sus valores en la vastedad de la cultura humana. Elige los contenidos y las expresiones en plena libertad. Mussó ha acudido al mundo griego, venero de la cultura de Occidente. ¿En qué medida los lectores de hoy se nutren con esos saberes? Es difícil responder, pero cualquiera que fuere la respuesta, esta no sería el centro del poemario. Porque se trata del fluir de una sensibilidad orientada a la belleza y los lectores, en este sentido, encontrarán en *Evohé* de Mussó, muchos y vibrantes mensajes.

**JULIO PAZOS BARRERA**  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL ECUADOR,  
QUITO, MAYO DE 2010

**JORGE VELASCO MACKENZIE,**  
***Tatuaje de naufragos,***

Quito, Ministerio de Cultura del Ecuador/Abya-Yala, 2008, 425 pp.

El arte es un reflejo de la realidad. El arte es una forma de conocimiento. El arte es un complejo sistema de signos. Estas son, entre otras, sus definiciones. La literatura y todos sus géneros pertenecen al arte, y éste constituye la mayor esfera de la estética. Es aquí donde se encuentra la paradoja. Nadie puede vivir armónicamente sin someterse a la simple y a veces compleja urdimbre de emociones y sentimientos. Mundo que, querámoslo o no, está gobernado por la estética. Se preguntarán de qué habla *Tatuaje de naufragos*, la novela de Jorge Velasco Mackenzie (Guayaquil, 1949): ¡De amor! ¡Un *thriller*! ¡Un drama! ¡Una comedia! ¡Una tragedia! Lo menciono porque siempre buscamos significados inmediatos, fáciles, casi que nos identifiquen. Eso aquí no importa por el momento. Para emprender un recorrido analítico sobre *Tatuaje de naufragos* nos despojaremos de los esencialismos positivistas, que fueron buenos en alguna época, pero que, en la actualidad, son bastante relativos.

Para comprender a plenitud una obra literaria, es preciso conocer la construcción de la realidad y esta es, en gran medida, una construcción humana. El origen de toda realidad es subjetivo. Cada mundo es real a su manera, mientras se atiende a él, solo que su realidad desaparece cuando desaparece la atención. Toda descripción del mundo presupone a alguien que lo describe (lo observa). Lo que

necesitamos es, pues, una descripción del “descriptor”, o, en otras palabras, una teoría del observador. Esto es exactamente lo que sucede en *Tatuaje de naufragos*. Es el observador (narrador en este caso) describiéndose y observando el contexto. No existe nada fuera del texto, porque todo es texto. El narrador, léase autor, se encuentra a sí mismo como fuente de toda realidad.

El estructuralismo condujo a una decodificación sistemática y sistémica de la realidad; entendida esta como un sistema de signos que comunican, por lo tanto, significan. Roland Barthes fue el más conspicuo difusor de la lectura decodificada y desestructurada, útil y necesaria para encontrar en el texto literario los procesos de creación y todo el universo de connotaciones que en él están contenidas. Pero fue Jacques Derrida quien desacralizó la realidad construida en los tinglados del lenguaje. Fue más allá, cuestiona la lengua y todo lo que con ella se puede construir; incluido, naturalmente, el texto literario. Si la realidad construida es una paradoja, con mayor fuerza lo es el texto literario. Me atrevo a señalar aquí ese refrán popular: “Nada es verdad, nada es mentira, toda realidad tiene el color del cristal con que se mira”.

*Tatuaje de naufragos* es un océano urbano donde navegan criaturas con sus vidas, cual conjuntos fractales venidos de todas partes; con todas las pasiones y lucidez posibles, inventados y creados de la nada. También existen vidas reales que dan testimonio, todavía, de sus existencias. A muchos de ellos los conocemos: algunos han muerto. Esta es una novedad en la narrativa local: héroes y villanos de ficción y tam-

bién de carne y hueso. Fernando Nieto, el encadenado al exilio; el bizco “Vengador” y el Negro “Doble Eme”, entre otros. Los conocemos, muchos de ellos han pasado por las cátedras de la universidad de Babahoyo. Cómo dejar de recordar –aprovecho la ocasión– a esa recia figura moral, amigo complaciente y sobre todo brillante poeta, creo que no lo supimos valorar cuando compartimos con él este lugar: Hugo Salazar Tamariz. Brillante escritor y consecuente militante, muerto hace diez años, y que justamente, en estos días las cofradías de las letras le rindieron un merecido homenaje con la edición de su *Obra poética*.

Las poéticas son las fuentes, los manantiales de la realidad, de las que el arte se apropia a través de la mimesis. Aristóteles y Nietzsche, para explicar el fenómeno estético, se sumergen en las profundidades abisales que la tragedia, como obra de arte, provoca y origina, en una visión ontológica de lo humanamente incierto donde habita el miedo. *Tatuaje de náufragos* es una expresión estética de las poéticas que la realidad urbana le suministra al narrador, en este caso, la ciudad de los manglares, con todo su tráfigo tropical. Por esa razón bien podrá llamarse la “Ciudad Tatuada”. Velasco, en algún momento intentó titular así a la novela, pero le dijeron que había demasiadas ciudades tatuadas. El desarrollo del texto está surcado por meandros de ficción y realidades donde la incertidumbre del “más luego” desbroza los caminos de las criaturas que deben, obligadamente y por voluntad del narrador, vivir al filo de la tragedia, no porque los aceche la muerte, sino porque no saben si son muertos, aunque muchos estén vivos y prestados de

la realidad. Al fin y al cabo, todos llevamos un tatuaje en el alma desde que nacemos y lo arrastramos por los circuitos de la vida. Esa es la visión trágica de esas poéticas, abastecedoras de realidades apolíneas y dionisiacas.

El conflicto existencial en el universo diseñado por el autor de esta novela, se extiende por todas partes, y a todos los involucrados el destino los maneja con discrecionalidad. Los episodios pesquisables que buscan unas misteriosas pinturas, no son sino subterfugios para tejer urdimbres de seres que requieren explicar su presencia en el otro. Cada uno necesita del decir y el quehacer de los que disputan consigo el espacio, los afectos y desafectos, los placeres y la razón. La literatura es el océano, para ser mas puntual, la palabra y el lenguaje son la esencia que compone la arquitectura de la obra. El poema “Confesiones del ebrio inmortal” (pp. 195 y siguientes), consagra esa búsqueda de trascender con el verbo, de saber que se puede describir una emoción y verter un manantial de sentimientos dionisiacos. Es un himno al borracho célebre, de los que la historia no se avergüenza y más bien los adula porque sin ellos la vida sería demasiado gris. No es apología, es homenaje a Baudelaire, Poe, Pollock, Rimbaud. Larga es la nómina de aquellos que un día pasaron por estos caminos bebiendo con sed inagotable, y en esa fuente perecieron con placer y sin miedo. También el poema es brindis y una peregrinación a la vereda de cualquier esquina para ofrendar una copa al borracho desconocido en los tugurios de la ciudad.

Los engendros nacidos de la ficción y los náufragos de carne y hueso que deambulan en las páginas de la novela, tienen una vida de hemiciclo. Por una parte, buscan los caminos para una apolínea existencia, casi racional e intelectual; los placeres, las pasiones, el éxtasis narcótico, la sensualidad hedónica, la embriaguez báquica; plasman la otra parte, una estirpe de seres tatuados y naufragados (póngase atención, no es lo mismo que fracasados); seres atados al cordaje del Montreal: metáfora del viejo barco corroído por los mares y las tempestades oceánicas.

Sueña, marinero, con tu viejo bergantín; Bebe tus nostalgias en el sordo cafetín... Llueve sobre el puerto, mientras tanto tu canción; Llueve lentamente sobre tu desolación... Anclas que ya nunca, nunca más, han de levar; Bordas de lanchones sin amarras que soltar; Triste caravana sin destino ni ilusión; Como un barco preso en una botella del figón.

Así, gemía el tango en la rocola del Montreal a punto de naufragar, cuando en el fondo de su mecanismo lo activaba la ayora: "Niebla del Riachuelo". Mientras el tango, trova maldita y nostálgica, alimentaba la sensibilidad, el romanticismo y despertaba pasiones ocultas, la cerveza y el humo del cigarrillo aguzaban la inteligencia, la imaginación, el talento y otras percepciones estimulantes para dilatar, destruyendo y componiendo el mundo, imaginando guerras revolucionarias, tomándose el poder del proletariado, pintando el cuadro inmortal, como lo hacía Humberto Moré, o escribiendo la magna obra literaria. Y así sucesivamente, cada quien

soñando sus futuras realizaciones, perdurables o efímeras transcendencias.

Zacarías Lima, médico de muertos, o mejor, médico para los muertos, y sus personajes satélites, todos seres imaginarios, conviven y comparten realidades también imaginarias en la ciudad de los manglares. Lo hacen con una tribu urbana sedentaria, cuyos miembros viven del cultivo del pensamiento y las ideas. Afanosamente, buscan una explicación a sus existencias en seductores devaneos filosóficos sartreanos, cuando arreciaban peligrosamente las carroñeras incertidumbres ontológicas del *cogito ergo sum*, devorando los cadáveres que dejaban el desarrollo de la técnica y la ciencia; dudas y sospechas sobre el impacto de esos procesos en la civilización que ni toda la escuela filosófica de Frankfurt, más el pensamiento de Derrida, Foucault y demás, pudieron explicar a cabalidad. A esto debemos agregar el estigma en los individuos que Albert Camus dejó marcado. Todos, o casi todos, por lo menos los que se cuestionan el aquí y ahora de sus vidas, se convirtieron en *el extranjero*, como Meursault. O las nuevas dimensiones con las que la postmodernidad amenazaba: el hipismo, la unidimensionalidad marcuseana del individuo, el conflicto y su secuela de dudas que dejan el desarrollo sin freno y el consumismo. La genocida guerra de Vietnam, la Revolución cubana y los movimientos libertarios del Tercer Mundo, dejaron hondas huellas en el pensamiento anarquista y a veces nihilista de aquella tribu. Las disquisiciones filosóficas, ideológicas y políticas llevaban la impronta del pensamiento pequeño burgués, aunque algún miembro de aque-

lla tribu sea de origen proletario. No cabe duda que las generaciones que sintieron el impacto de la crisis existencial intentaron, vanamente unos, liberarse de la condena perpetua del consumismo y todas las formas de masificación y cosificación de sus vidas, pero luego cayeron en el nihilismo dionisiaco; los otros, apolíneos, apostaron por una explicación a su existencia, aunque no lo quisieran, en el marco del *establishment*. Las manifestaciones estéticas que se debatían y sus vertientes en la expresión artística, jamás llegaron a alcanzar trascendencia alguna.

Con crudo realismo el narrador testimonia, en la página 296 y siguientes, el desconcierto de sus vidas y los propósitos de esa tribu urbana sedentaria: "Zacarías Lima siempre quiso ocultar la verdadera historia de Sicoseo. El grupo literario nació a la borda del Montreal una noche de aguaceros violentos con rayos y centellas:

—Mal Augurio —dijo Medardo paz, un comunista ortodoxo que creía en el diablo y leía cartas del Tarot.

Se habían urdido tantas historias falsas sobre el grupo que ya casi estaba aceptado que se trataba de un movimiento insurgente en la cultura de la ciudad, cuando solo fuese una liga de pavos y borrachos, por eso nunca salió nada bueno de ahí, de aquellos seres doblegados por el alcohol y la marihuana, que se reunían cada sábado para beber y fumar en un departamento de la calle Imbabura, justo al lado de lo que más tarde fuera el Gran Cacao. Él sabía que casi nunca se leyó trabajo alguno que se acercara al verso o a la fábula, o sea al ritmo y al mito, solo se escuchaban los largos monólogos del bizzo "Ven-gador" quién había encontrado ocho

tontos que lo dejaban hablar cuatro horas seguidas sobre el intelectual orgánico del italiano Antonio Gramsci, tan parecido a Medardo Ángel Silva; la penitencia ideológica-religiosa de Narcisca de Jesús Martillo; la abdicación del "Rey de la Cantera" en el estadio de Barcelona; el triunfo posible, vía inconciencia de clase, del Frente Amplio de Izquierda. Fernando Nieto, el poeta encadenado, nunca leyó nada; el negro "Doble Ene", por ese tiempo murmurador y mezuquino, tampoco, jamás escribió nada, ni el "conde", que todavía no era "Giorgio Hammer", sino Jorge Martillo a secas, herido por los clavos y silicios de su tía lejana, la beata embalsamada de la iglesia de San Alejandro el Grande, el ronco Artieda no soltó ningún rebuzno herido, sino esperó, hasta que "Jota Jota" muriera un día del mes de febrero para ponerlo a batirse a duelo contra Olimpo Cárdenas en un pueblo fantasma. La mayor prueba de la falsía de Sicoseo fue que nunca volvió a aparecer otro número de aquella horrible revista impresa en papel Kraft de empaque que tuvo en la portada el fotomontaje de Humberto Moré, un rostro de hombre con cuatro ojos que miraba al lector por todas partes...".

Hasta aquí la cita. En resumen, de esa tribu urbana sedentaria, la pintura tuvo algunos dignos representantes; en la literatura, el único sobreviviente de ese naufragio, es Velasco Mackenzie, que sigue flotando en el salvavidas de la palabra.

Por otro lado, la temporalidad de la novela se consagra en el auge de la globalización; precisamente cuando el mundo se está reduciendo a un pequeño "recinto". La dinámica de todos los fenómenos sociales, culturales, políticos y económicos los convirtió en do-

mesticas cotidianidades con un vértigo desquiciante. Ahora mismo, esa espiral vertiginosa amenaza desquiciar hasta los cimientos de la sociedad con el *crack* financiero global.

Mientras Zacarías Lima navega intermitentemente en la ciudad de los manglares, recalando en el puerto del Centenario para abordar el buque Montreal que pronto naufragará, el horizonte acuoso refleja el eco de unas marchas blancas y otras negras, que amenazan con tirar abajo al Dictócrata. Este fondo político que muestra la novela son los coros y las suplicantes que llenan el escenario del teatro griego, se presentan como esos golpes a la conciencia de la sociedad en las tragedias inmortales de Sófocles.

Para finalizar haré un esfuerzo de síntesis crítica. El narrador monta en la ciudad de los manglares, su ciudad, un escenario para desarrollar una obra de teatro del absurdo. A pesar de que la muerte está presente diariamente en la Fronda, anfiteatro anatómico policial, no es la condición ni *leitmotiv* de la novela. La Fronda es un pequeño refugio de seres anónimos que giran alrededor, no de la muerte, sino de un oficio sobre los muertos. Esta condición de la vida no atormenta ni promueve sentimientos de ninguna clase, simplemente es la cara oscura de la gran farsa teatral. Tampoco es la esencia de unas vidas taciturnas, aunque al final de la obra, la muerte asoma como variante temporal, para apuntillar las pesadillas de Zacarías Lima y sus congéneres imaginarios.

Creo que la deconstrucción de la novela que he intentado es una aproximación filosófica sobre la vida, la cultu-

ra y la sociedad. Como señalé al inicio al tratar sobre la descripción e interpretación de la realidad en el arte, reitero que para comprender a plenitud una obra literaria es preciso conocer la realidad, porque esta es en gran medida una construcción humana.

En plan menos analítico y más intimista, debo decir que *Tatuaje de naufragos* pudo tatuarse en menores tiempos y espacios y el naufragio pudo causar menor número de damnificados. Pero a Velasco no le dio la gana. Más bien tuvo ganas infinitas de nunca terminar de narrar lo que para él esta realidad se volvió: un hecho indisoluble en su vida. Esa es la paradoja que lleva tatuada el alma humana: la necesidad de construir un mundo con su cosmovisión, con lo que se vuelve indispensable en la existencia. Ahora, también debo aclarar, porque he testimoniado esos trajinares, que si de escribir se trata, y a eso lo invitan, la noche de copas se vuelve interminable.

**VICENTE VARGAS LUDEÑA**  
GUAYAQUIL, 06-02-09

**RAÚL SERRANO SÁNCHEZ,**  
***En la ciudad se ha***  
***perdido un novelista.***  
***La narrativa de vanguardia de***  
***Humberto Salvador,***

Quito, Ministerio de Cultura de Ecuador/Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2009, 237 pp.

En una entrevista a Wilfrido Corral publicada recientemente,<sup>1</sup> Rodrigo Villacís, al formular una pregunta sobre Humberto Salvador, le dice a su entrevistado: “ya dije en otra oportunidad que tú has venido a rescatarlo” y Corral responde que: “estaba olvidado, en efecto,” y explica que al ser consultado por una editorial española él sugirió el nombre de Salvador y de *En la ciudad he perdido una novela* para su publicación. A continuación, Villacís afirma que aquí “se subestimó” a Salvador. Corral responde que así fue al igual que se hizo con Palacio, “porque ninguno de los dos estaba en la línea del realismo social”. Más adelante, Villacís insiste en señalar a Corral como el académico que está “reivindicando” a Salvador y aquel hace una precisión: “También otros críticos y estudiosos, como se verá en el anunciado número de *Kípus...*”.<sup>2</sup>

1. Rodrigo Villacís Molina, “La polémica es parte del oficio”, entrevista a Wilfrido Corral, en *Mundo Diners*, No. 334, Quito, marzo 2010, pp. 20-26.
2. Se refiere al *dossier* “Narradores ecuatorianos del 30: relecturas en su centenario”, publicado en *Kípus*, No. 25, I semestre 2009, que rinde homenaje a los escritores cuyo centenario se celebró

Parecería que en nuestro medio cultural nos estamos acostumbrando a escuchar opiniones desinformadas y tendenciosas como si fueran juicios definitivos e inobjetables. Con Pablo Palacio sucedió algo parecido. El mismo Wilfrido Corral, Leonardo Valencia y otros esgrimieron la tesis de que Palacio había sido un escritor marginado por cuanto no se adhirió al realismo social y que ellos lo estaban reivindicando. En la introducción que hice a la obra narrativa de Palacio publicada en la Biblioteca Ayacucho<sup>3</sup> demostré cómo la obra de Palacio ha tenido, salvo en el período dominado por los epígonos del realismo social, una recepción celebratoria. Tanto *Un hombre muerto a puntapiés* como *Débora* fueron muy bien recibidas por los escritores, compañeros de generación de Palacio, puesto que todos ellos estaban enfrentados a los epígonos del romanticismo y del modernismo. Sin embargo, cuando apareció *Vida del ahorcado*, dado que el realismo social fue la ruta del movimiento vanguardista y su politización expresa, las opiniones de sus compañeros de generación se dividieron. La cubana *revista de avance*, Raúl Andrade, Gonzalo Escudero, todos ellos elogiaron los cuentos de Palacio. La novela *Débora*, también tuvo una recepción elogiosa. Y es sabido que la crítica consagratoria de estos dos libros llegó de manera temprana con un artículo de Benjamín Ca-

- en 2009: Demetrio Aguilera Malta, Ángel F. Rojas, Joaquín Gallegos Lara y el propio Humberto Salvador.
3. Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, v. 231, 2005.

rrión publicado en su memorable *Mapa de América*, en 1930.

Palacio fue incluido, sin bien con alguna incompreensión teórica, en la Biblioteca Ecuatoriana Mínima, publicada en 1960. En 1964 la Casa de la Cultura Ecuatoriana publica la primera edición de las *Obras completas*. Los jóvenes escritores de *La Bufanda del Sol* fueron los primeros en *apropiarse* de la figura de Palacio a tal punto que en julio de 1974 le dedicaron el número ocho de su revista que circuló con el póster que sirve de ilustración a la portada de este libro, para convertirlo en un antecedente de sí mismos dentro de la tradición literaria ecuatoriana. De ahí en adelante, sus obras fueron publicadas en varias ediciones aquí y en otros países y los estudios se multiplicaron hasta llegar al canónico trabajo de María del Carmen Fernández.<sup>4</sup>

Al parecer se quiere hacer lo mismo con Salvador. Los hechos, sin embargo, son los que desmienten a quienes realizan afirmaciones antojadizas. Para empezar, tanto Villacís como Corral silencian en la entrevista la edición de *En la ciudad he perdido una novela*, que estuvo a cargo de María del Carmen Fernández y que apareció en 1993.<sup>5</sup> Suficiente tiempo para que un periodista especializado y un crítico se enteren de la aparición de un libro. Pero, ade-

más, parecería que desconocen la publicación de *La navaja y otros cuentos* (1994), que incluye textos de *Ajedrez y Taza de té*; la novela *Trabajadores*, incluida en la colección "La gran literatura ecuatoriana del 30" (1985);<sup>6</sup> o del cuentario *Sacrificio*, en la colección "Letras del Ecuador" (1978),<sup>7</sup> pues en la entrevista Corral afirma, y Villacís acepta, que Salvador fue un escritor relegado, que ha sido olvidado por cuanto no adscribió al realismo socialista, y que ahora Corral va a la cabeza del rescate. La realidad, no obstante, es bastante más compleja.

El libro de Raúl Serrano Sánchez: *En la ciudad se ha perdido un novelista. La narrativa de vanguardia de Humberto Salvador*,<sup>8</sup> viene a poner en orden ciertas afirmaciones por cuanto toma en cuenta, para afinar la visión acerca de un autor y su obra, los claroscuros que siempre existen en el análisis de la producción literaria. El libro de Raúl Serrano clarifica la recepción de la obra de Salvador, su tránsito estético, y las vicisitudes de todo autor en su periplo vital y su

4. Me refiero a *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Ediciones Libri Mundi, 1991.

5. Humberto Salvador, *En la ciudad he perdido una novela* [1930], Estudio introductorio de María del Carmen Fernández, Quito, Libresa, Colección Antares, v. 94, 1993.

6. Humberto Salvador, *Trabajadores –recuerdos de un muchacho desvalido–* [1935], Quito, El Conejo, Colección La gran literatura ecuatoriana del 30, v. 11, 1985.

7. Humberto Salvador, *Sacrificio*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Colección Letras del Ecuador, v. 79, 1978.

8. Raúl Serrano Sánchez, *En la ciudad se ha perdido un novelista. La narrativa de vanguardia de Humberto Salvador*, Quito, Ministerio de Cultura de Ecuador/ Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2009, 237 pp.

producción literaria, concentrado en el análisis de los libros de su etapa vanguardista. “Salvador, cuya obra de vanguardia en su momento fue muy bien comentada por la crítica extranjera y en algo la local, después del ciclo de su narrativa vanguardista, opta por la literatura proletaria, o adscribe al ‘realismo integral’ con novelas como *Camarada* [1933], *Trabajadores* [1935] y *Noviembre* [1939], textos que lo convertirán en la figura del supuesto ‘realismo socialista’, del que no es ni epígono peor su cultor”.<sup>9</sup>

Para evitar apropiaciones y elogios fáciles, lo primero que debemos considerar para un análisis adecuado de la obra de Salvador, es lo que señala Raúl Serrano en su libro: “En los trabajos críticos que dan cuenta de la obra y la generación del 30, la obra de ruptura de Salvador es omitida o relegada, destacándose su literatura proletaria”.<sup>10</sup> En otras palabras, no es que Salvador sea un autor al que se ha relegado de manera intencional por cuanto existe una entelequia estéticamente atrasada que todavía hoy desconoce la validez de los textos de la vanguardia. Si precisamos las cosas, Serrano nos plantea que Salvador es un autor cuya obra vanguardista fue silenciada por incompreensión estética y sectarismo político pero cuyo reconocimiento se da por la *literatura proletaria* que produjo. La tarea que se viene desarrollando en los últimos años, entonces, ha sido la de releer a Salvador desde sus textos vanguardistas y entender, entonces, que la llamada literatura proletaria que escribió es de un espesor mucho más pro-

fundo que la del realismo socialista propagandístico.

En el prólogo a la obra de Pablo Palacio, editada por Ayacucho, ya señaló que Salvador se mueve desde el vanguardismo de técnica pirandelliana de *En la ciudad he perdido una novela*, hacia el realismo integral de *Camarada* (1933) –novela en la que Freud y Marx son los símbolos de los nuevos tiempos– y *Trabajadores* (1935). En *En la ciudad...*, el narrador-autor, que recorre Quito de manera reflexiva, asume para el texto literario la imposibilidad de la *ilusión realista*:

En mi ciudad andina pueden encontrarse argumentos de toda clase, para todos los gustos, que satisfagan todas las doctrinas.

Cada barrio simboliza una tendencia. Tiene motivos y personaje propios, para hacer triunfar su norma estética.

[...]

La vanguardia se puede buscarla en la ciudad a través de todos los barrios.

Pero la emoción novelesca es forzoso encontrarla en Victoria. Ella es la belleza estilizada, no el interés de la farsa. *La novela perfecta sería la que sin personajes ni argumento, presentara a Victoria desnuda en su maravilloso ritmo.*<sup>11</sup> [énfasis añadido]

En cambio, en *Trabajadores*, novela que exhibe la injusticia del capitalismo, el narrador vislumbra a Quito, ya no como la ciudad-espacio en la que construye una novela imposible sino como una ciudad donde la tristeza y el dolor existen como realidades sociales:

9. *Ibid.*, p. 220.

10. *Ibid.*

11. H. Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, pp. 219-220.

Después de la medianoche, la ciudad de Quito es un cementerio. Se paralizan sus movimientos. Huye de ella la vida.

Tiene la pobrecita ciudad una tristeza opaca. Es como si se hubiera hundido en la muerte.

En los arrabales cantan las guitarras de los novios. Quejidos hondos, entrañables. El trago puro consuela a los vagabundos. Sombras, dolor.

El policía es el único real. Él simboliza toda la pena escondida. Angustia, frío. Ausencia de mujeres. Deseo sexual siempre insatisfecho. Hambre. Así es para el pobre la ciudad de Quito.<sup>12</sup>

Así, en estas dos novelas, Salvador se constituye en un ejemplo de cómo la noción de vanguardia se desplazó hacia una literatura ubicada en la *vanguardia revolucionaria* a partir de la temática escogida y que terminó renegando —o que fue silenciada por la imposición de una nueva práctica estética y porque no pudo superar el rechazo que desde un primer momento originó en la crítica oficial, todavía ligada al modernismo— de su línea primigenia.

En general, la crítica ha opuesto, por ejemplo, al vanguardismo contra el indigenismo como dos expresiones completamente divorciadas. En el caso latinoamericano resulta curioso que durante la década del veinte, al mismo tiempo que aparecen *Memorias sentimentales de Juan Miramar* (1924), de Oswald de Andrade; *El juguete rabioso* (1926) y *Los siete locos* (1929), de Roberto Arlt; o *La tienda de los muñecos* (1927), de Julio Garmendia; también se publican *La vorágine* (1924), de José

Eustasio Rivera; *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes; o *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos. Si go creyendo que la presencia de estas obras comprueba que la vanguardia latinoamericana encontró varias vías de expresión que fueron desde el ultraísmo hasta el indigenismo, pasando por el nativismo y otras tendencias. Raúl Serrano comparte esta tesis en una entrevista reciente, a propósito de la presentación de su libro, en la que él responde: “En la generación del 30 todos son vanguardistas para su tiempo. El realismo y el indigenismo fueron la vanguardia”.<sup>13</sup>

Uno de los valores, justamente, del libro de Raúl Serrano es que se concentra en el análisis de los textos del periodo vanguardista de Salvador logrando una lectura contemporánea de los mismos y, por tanto, dando complementariedad a la visión que sobre la obra de Salvador podemos tener hoy día. Al mismo tiempo, toma en cuenta el ensayo de Salvador *Esquema sexual*, como un elemento constitutivo de la estética vanguardista del autor, considerando que

no es un mero receptáculo de los planteamientos freudianos, sino que, a partir de esos postulados, lleva adelante todo un trabajo de aplicación y de hermenéutica respecto del régimen sexual imperante en la sociedad de su tiempo. Este ensayo no ha perdido vigencia a pesar de los nuevos debates que en torno al psicoanálisis se han dado en estos años, creemos que su vigencia se

12. H. Salvador, *Trabajadores —recuerdos de un muchacho desvalido—*, p. 94.

13. “Raúl Serrano reivindica la obra de Humberto Salvador”, entrevista de Edwin Alcarás, *El Comercio*, Quito, jueves 22 de abril de 2010, p. 27.

mantiene porque su mérito estriba en ser una suerte de para-texto dentro de lo que es la vanguardia ecuatoriana, quizás uno de los pocos y extraños casos que operaron en América Latina a este nivel.<sup>14</sup>

En este sentido, Raúl Serrano plantea que la obra realista de Salvador no debe ser ubicada dentro de los cánones del realismo social, entendido este como la obra literaria escrita desde una visión plana y propagandística de las tesis marxistas, sino como la elaboración estética de un realismo integral que por la profundidad de los personajes, por la complejidad humana de las situaciones vitales y por el punto de vista crítico del narrador, hace de las novelas citadas de Salvador, textos de un realismo proletario preocupado por construir una palabra artística capaz de bucear, de forma problemática, en la condición humana.

Ahora bien, Raúl Serrano sí ajusta cuentas en su libro con la tradición crítica que relegó la obra vanguardista de Salvador y que redujo al escritor a ser un representante del realismo socialista, en el sentido más literal de dicho realismo. Ese ajuste de cuentas contribuye de forma notable al enriquecimiento del debate que reconstruye la presencia de un movimiento de vanguardia vigoroso en su época en nuestro país, en el que los nombres de Salvador, Palacio y el de Hugo Mayo son imprescindibles.

Para evitar arrogarse méritos que corresponden a varios intelectuales y a un proceso de la crítica generada en el país, tanto Villacís como Corral deberían

saber que, como indica Raúl Serrano en su libro: “Desde 1990, la obra de Humberto Salvador ha entrado en un proceso de relectura y revaloración, dejando atrás el terrible silencio al que fue condenada, y del que ha sabido salir dispuesta a conquistar a esos lectores que aparentemente no existían, cuando sucede que solo estaban extraviados”.<sup>15</sup> Este proceso de relectura y revaloración no ha terminado, por supuesto: todavía la obra de Salvador se enfrenta al desconocimiento de un sector de la crítica, como bien lo señala Raúl Serrano al constatar la ausencia de Salvador como cuentista en una antología reciente, publicada por Alfaguara, con el auspicio del Ministerio de Cultura, preparada por Mercedes Mafla y Javier Vásconez.<sup>16</sup>

*En la ciudad se ha perdido un novelista. La narrativa de vanguardia de Humberto Salvador*, de Raúl Serrano Sánchez, es un excelente trabajo académico, escrito con la fluidez de un narrador, que contribuye al debate sobre las vanguardias a partir del análisis de la poco estudiada narrativa vanguardista de Salvador, y que realiza una documentada lectura contemporánea de su obra en este proceso de revaloración de la literatura de Humberto Salvador.

**RAÚL VALLEJO**

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,  
SEDE ECUADOR

14. R. Serrano Sánchez, *En la ciudad se ha perdido un novelista...*, pp. 220-221.

15. *Ibíd.*, p. 221.

16. VV. AA., *Antología de cuento. Literatura de Ecuador*, Selección de Mercedes Mafla y Javier Vásconez, Madrid, Alfaguara, 2009.

**ALFONSO ORAMAS VELASCO**  
***El sacrilegio de***  
***Maruja Hernández***

Guayaquil, b@ezeditor.es,  
2010, 109 pp.

Henry David Thoreau, en *On the art of writing*, dice que “no podemos escribir bien o verdaderamente a excepción de lo que está escrito con *gusto*”,<sup>1</sup> algo que aflora en *El sacrilegio de Maruja Hernández*. Texto que se proyecta, además, como un canto a la cotidianidad. Es una alabanza al Dios de lo mundano, al afán del periódico, a una vida lentamente despojada de su esencia. La visión criolla aliterada en pasajes comprende un gran culto a lo diario y propio, a la ecuatorianidad. Más que un desfile de eventos, *El sacrilegio de Maruja Hernández* es una viaje exploratorio por el tabernáculo de la urbe, un vaticinio de la desesoperación, una mirada a lo inevitable. Una novela donde Alfonso Oramas (Guayaquil, 1998) busca expresar situaciones vacías a la literatura, pero significantes para el individuo.

El lenguaje se presenta directo, pulcro, sencillo. Es un lenguaje que se cuela con el personaje sin prestarse falso ni forzado. Es un lenguaje, ulteriormente, auténtico; sin desmerecer su manejo y cualidad literaria. Algo que asombra es la capacidad de mutar la lengua sin dañar el lenguaje. Una Maruja excepcionalmente detallada a través de la voz, de la inflexión natural del texto, que dentro de su verosimilitud, la convierte en

un personaje tanto humorístico con destellos de profundidad.

Sin embargo, esta tristeza que tengo ahora, ni el Señor Santo me la puede quitar. No sé qué hacer. Estoy tomando unos medicamentos que compré en la farmacia de Andrea, pero en nada me curan de esta pena de saber que mi máspreciado tesoro está en un lugar tan lejano, sin que yo pueda hacer algo al respecto. Siento que he dejado a mi Jackson solo ante los peligros de este mundo de ahora, con tantos peligros y tentaciones... Yo los conozco. Esto es más fuerte de lo que ustedes jamás se hayan podido imaginar... Créanme.<sup>2</sup>

Maruja Hernández es apasionante. Es una fantástica mezcla entre lo esencialmente ecuatoriano y lo esencialmente íntimo. Una vida trazada por el erotismo propio del chisme y el morbo, el amor que nace de la lujuria (o viceversa), la anécdota que surge del día a día. No es un residuo de la mala comedia de televisión ni el remedo de personajes propio del mal espectáculo callejero. Es un recuerdo de lo que representa esa vida auténticamente nuestra, presente, constante, diaria, emotiva y heterogénea. Una vida verosímil y novedosa, tratada desde el cuento más personal, desde la primera persona impertinente y tímida, apasionada y elocuente dentro de una analogía de la mediocridad o ingenuidad propia de vivir en una tierra de *Blackamanes*:

Todos llegamos a pensar que Marta tenía un amante, lo cual de algún modo

1. Henry David Thoreau, *On the art of writing*, New York, Rowman & Littlefield Publishers, 1988, p. 42.

2. Alfonso Oramas, *El sacrilegio de Maruja Hernández*, Guayaquil, baezeditores, 2010, p. 89.

no está tan mal. Pobre señora también... se le muere el marido y le toca estar más de un año seca. Pobrecita. Como sea, yo tuve el apoyo de mijo, y ahora lo tengo al Señor Jesucristo que me salva de cualquier tentación. Lo cierto es que llegamos a pensar que Marta se divertía con alguien; el problema llegó cuando nos percatamos que nunca nadie salió de su casa. Los cantos de Marta se volvieron tan famosos en la barriada, que una noche varias personas se acercaron alrededor de su casa para oírla, y de hecho escucharon una serenata distinta. Pero, por extrañío que pudiera parecer, nunca nadie ni entró ni salió. A la mañana siguiente, todavía quedaba un grupo de curiosos esperando ver la salida triunfal del 'calientaviudas', que finalmente no apareció.<sup>3</sup>

El "calientaviudas" será una poción, será un sortilegio que es verdadero únicamente en estas latitudes. ¿Acaso este es el sacrilegio de Maruja Hernández? ¿Acaso esta puerilidad intelectual, esta *sobreciollidad*, es el sacrilegio de Maruja Hernández?

Pero Maruja nos revela más que estancos de brujería y cizaña. Maruja también es un conglomerado de astucia y sensualidad, una revelación tácita ante la necesidad del personaje más que del escritor, por revelarse entera, por desnudarse, en su soledad de literatura. Las confesiones llegan como confesionario, entre la angustia, el rubor y una plegaria de perdón:

Rafael me llevó a unas tierras que quedaban a unos pocos kilómetros de la ciudad de Jipijapa –allá por el sector de

Cantagallo–, terrenos que según él pertenecían a su abuelo. Esa hacienda era una maravilla: todavía me acuerdo del olor a cacao y a chocolate; recuerdo también claramente el letrero de la entrada: Hacienda El Chiqui, donde todo es realidad. Y el paisaje... el lugar tenía una vista al mar, que a cualquier mujer se le hubiera caído la falda.<sup>4</sup>

"No fue culpa" diría la Maruja. A lo mejor este sería el sacrilegio de Maruja Hernández: entregarse a la pasión, venderse al cuerpo, deshacerse y en su propia intranquilidad permitir que en su corazón se perpetuara un sentimiento de culpa. Su sacrilegio sería un hombre, varios, los ojos de cada lector, la risa entre coqueteo y disculpa.

La Maruja es inocente en su cosmovisión de un mundo lapidario, intransigente pero muy vivible. Se nutre de lo personal, de lo diario, de lo cotidiano, y se manifiesta en aquellos destellos de humor, de ternura, de amor maternal, de encarnada pasión. Todo esto consagrado en la imagen del hijo mesiánico. El hijo, Jackson Caicedo (si acaso referencia propia de un joven jugador emelecista), de padre sin nombre concreto, con el futuro tambaleante y la esperanza de triunfo. Un hijo que es personaje de la mirada de su madre, que es virtud de la boca de Maruja. Y consagrado también en los hombres, los que mueren y no terminan de morir, a los que ama solo en fogosidad. ¿Terminará siendo este el sacrilegio de Maruja Hernández? ¿Será su calvario la mentira, mentira interior que se proyecta al

3. *Ibid.*, pp. 99-100.

4. *Ibid.*, pp. 81-82.

lector? La mentira que termina siendo mentira de todos, mentira de chisme, mentira de lo rutinario.

Y su contraparte es Juan José Torrenti. El joven estudiante, acomodado, existencial dentro de las comodidades de la aristocracia. Dentro de su introspección y su calidad de divagador, de él únicamente necesitamos sus digresiones. En su existencialismo, infantil aún, los destellos de una filosofía madura nos hacen pensar en el porvenir. Pero todo nace, al igual que con Maruja, de una necesidad. Una necesidad de ella, de ella que nunca llega, de ella la traicionera, la que no llegará. "Me acuerdo en las primeras salidas cuando hasta sobrado me decía: ya quisiera esta mujer enamorarse de alguien como yo. Soy aquel quien al final está perdiendo esta batalla del corazón... ¡qué mal sentimiento es el de este amor! Yo tan lejos ahora, ella tan lejos siempre...".<sup>5</sup> Impresión que se nos mostrará contraria más adelante en la novela.

Pero Juan José también es el ensayista. Juan José (Alfonso) explora las nuevas olas. Desde 1969 y Mark Kurlansky hasta *El terminal*, con mención especial a la caída del muro de Berlín y su importancia geopolítica. Entonces se deslumbra una visión más amplia de la realidad, un fin de la ideología, sin su fin: una ideología. También el espacio que se abre para la crítica social y los problemas de migración desde una perspectiva de política en la literatura social que la rodea. Un bosquejo veloz de lo que definiría, en su visión más mínima, nuestras angustias de aero-

puerto. Y viene como bocanada fresca este análisis, tanto más por el entorno. Las filas, los policías de migración, la eterna espera, las emociones de los que llegan y de los que no volverán. "Entre tanta prisa e impaciencia, las prohibiciones que imponen los aeropuertos lo conducen en un estado adicional de tensión: prohibido cruzar la línea amarilla, prohibido ingresar una botella con agua al avión, prohibido los celulares. Entre tanta limitación, Juan José recordó otra frase del mayo francés: Prohibido prohibir. Cuestión de jóvenes, pensó".<sup>6</sup>

También hay una interesante digresión que vislumbra la búsqueda de un dios. Un dios cartesiano, aquiniano, filosófico, no encerrado en el dogma, encerrado en la propia fe. Una lucha que parece, más que de los personajes, del propio autor (Alfonso); una lucha por dudar (como Descartes) para salir airoso y victoriosos sobre aquel dios maligno. Una lucha de fe. Una lucha de convicción, preguntas íntimas pero universales, que encuentran respuestas parciales en la filosofía pero se desatan en la propia magnificencia de la fe. Es la culminación del viaje. Un viaje melancólico, un viaje de *saudade*, innato al viajero, al extranjero. Un viaje de logro pero redimido por la tristeza: un avión que aterriza y no puedes hacer más que aplaudir: "Oigo unos aplausos y yo también aplaudo, sin saber por qué".<sup>7</sup>

La novela, en su estructura, nace de los guiños. El guiño que viene de referencias que se producen como

5. *Ibid.*, p. 36.

6. *Ibid.*, p. 27.

7. *Ibid.*, p. 116.

recordatorios de nuestra identidad más nacional. Las referencias que por ser tan propias tienen la necesidad de ser anotadas al pie. La *guatita*, el *chuchaqúí*, el *reggaetón*, Aladino, el Guasmo y la Puntilla y, lo que expresa mejor la "ecuatorianidad": Barcelona. Son alusiones (Pomada Eterna Esperanza), tan íntimas de nosotros que se explica a la perfección cuando Alejo Carpentier dice: "¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo realmaravilloso?". Es una realización borgeana llevada a la realidad. Qué espectáculo, qué privilegio, brindarle pleiteías a la patria (o patria) no en himnos o discursos decorosos y pomposos, sino desde lo personal, desde lo mundanamente delicioso, desde lo que no queremos escuchar (pero terminamos amando), del remedio sin enfermedad, de los nuestro por amado y por odiado.

Y de esta patria, a este terruño del que cuando nos separamos queda esparcido en nosotros como fino polvillo, es que tanto nos vamos. Es de aquí mismo, de este *paradiso*<sup>8</sup> autóctono, medio *guacharnaco*, medio surreal, de donde salen tanto Juan José como Jackson Caicedo. Una mirada diferente a la migración. Una mirada desde la comodidad de Business, donde el calor de un Chivas 18 años permite una mirada filosófica del mundo, de la realidad, del porvenir, desde nimiedades (o magnitudes) como el aplauso o la persona y su etimología hasta la carta de desamor de quien de todas formas ya

no está. Pero también una mirada de quienes se quedan. Una mirada de quienes extrañan al extranjero inmiscuido con quienes lo aborrecen. Es la lágrima y el intento de convencerse de que aquel es el mejor destino. Es un rezo y una plegaria por el bien del que se va. ¿Será este el sacrilegio de Maruja Hernández? Será el sacrilegio esta mirada tierna, femenina, mirada de madre que deslumbra al lector, que realza al personaje silencioso, al personaje que se construye de voyerismo.

Esta ópera prima es también el reflejo de las deficiencias propias de la inexperiencia. Maruja, un personaje construido con esfuerzo y dedicación, no deja de pecar en su lenguaje que escapa, en ocasiones, de la esencia del mismo. Un lenguaje pulcro pero que tiene bastante espacio para desarrollarse, al igual que los personajes. Si bien el bagaje cultural y literario es visible en los rasgos que funden la novela, y escapa del lugar común con éxito, en la mayor de las veces, hay una deficiencia en algunas construcciones que no permiten un fluir de la prosa. Esto compaginado con cierta vaguedad de la trama que no mantiene la tensión y no siempre se proyecta de manera intensa.

La mayor falencia de *El sacrilegio de Maruja Hernández* es Juan José. Un personaje que no aporta nada novedoso y que carece de matices, de dinamismo, de soberbia, incluso. Una voz a ratos forzada, que no permite el desenvolvimiento del personaje. Acertada la forma ensayística en que se convierten las elucubraciones de Juan José, pero estas elucubraciones, la mayor de las veces, son ingenuas, pueriles. Filosofía superficial cuyo vago análisis la hace

8. *Paradiso* de Lezama Lima, por ser un paraíso medieval, tan medieval como es nuestra propia tierra.

desentonar aun más. Es audaz pretender entablar un diálogo con René Descartes. El intento es vago y le resta seriedad al personaje que, al final, se proyecta como la voz del propio autor. Una filosofía y política aún joven, explorada si acaso como un rápido destello que sería propia de un "aprendiz de brujo". La idea tiene mérito, el esfuerzo fracasa por su propio peso.

Escenarios que se ven a veces deslucidos, argumentos que no terminan de convencer y una filosofía poco desarrollada, no deberían ser la tónica que, si bien sobresale al momento de la lectura, define a la obra. Es un sobresaliente esfuerzo de una mano virtuosa que debe seguir puliendo sus aptitudes y desarrollar su visión literaria y filosófica. Una ópera prima que debe ser exaltada por sus virtudes ante un autor que, desde su juventud, tiene todas las posibilidades de mejorar, de equilibrar su escritura, de explotar sus virtudes y recortar sus debilidades.

Una obra sincera, con personajes que merecen otros espacios precisamente por su complejidad. Una Maruja apasionada, erótica, solitaria, cocinera, humorística (humor trivial para personas serias). Una Maruja a la cual Alfonso ha sabido darle los matices necesarios para que se desarrolle dentro de un ambiente muy bien ejecutoriado. Maruja es un personaje de voz propia, que ha salido como una dama. Sin duda, el personaje que más deslumbra por su vivacidad, por su relación con el lector y su capacidad de integrarnos a sus tertulias, a sus dolores, a sus confesiones y sus llantos. Lleno de luces y sombras, el anecdotario de Maruja es una buena muestra del talento de Alfonso. Y

Juan José es una voz del autor que se funde con una literatura ensayística. ¿Cuál será, uno se pregunta, el sacrilegio de Maruja Hernández? ¿Será el desafío a un dios, al dios por el cual se vive de fe, el dios que nos lleva a filosofar (a amar el conocimiento), a su dios de adoración y devoción? ¿Será la mentira, la mentira de Maruja al lector, a ella misma, la mentira de Juan José, de Jackson? ¿Será vivir de lo mundano o de la burbuja de elucubración? ¿O será el sacrilegio propio de Maruja como literatura, como arte, como sueño, como espectro de lo real? Lastimosamente, queda únicamente como un gran título, sin su justificación en la lectura.

**SEBASTIÁN VALLEJO**

PARQUE HISTÓRICO DE GUAYAQUIL  
SAMBORDÓN, 9 DE JUNIO DE 2010

---

## REFERENCIAS

---

*de publicaciones*

**Alberto Pereira Valarezo, *Las claves de la televisión*,  
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/  
Abya-Yala/Corporación Editora Nacional, 2008, 136 pp.**

En este trabajo, el catedrático y crítico Alberto Pereira Valarezo (Zaruma, 1944), aborda dos aspectos sobresalientes de la realidad mediática de nuestro tiempo: el discurso televisivo y la narrativa audiovisual; omnipresencia que amerita desplegar esfuerzos académicos y de funcionamiento, pues su incidencia sigue creciendo y proyectándose en medios tan portentosos como el Internet, y en otras manifestaciones cotidianas como el videoclip, la publicidad y la misma grabación casera.

Pereira se adentra en el discurso televisivo para definir, explicar y esquematizar aspectos como el texto, el género, el programa, el formato y la programación, a la luz de los aportes de autores clásicos y contemporáneos.

En virtud de su carácter teórico-metodológico, la obra incluye una síntesis conceptual de los temas fundamentales, con acotaciones y claves metalingüísticas, sin olvidar las fuentes y los autores más representativos, lo que allanará el recorrido científico y los afanes hermenéuticos de los lectores y lectoras.

**Verónica Falcón Gallo, Bolívar Regalado Calero, comp.,  
*Inicio y memoria (Cinemateca Nacional 1982-2007)*,  
Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2008, 504 pp.**

Este libro da cuenta de las actividades cumplidas por la Cinemateca Nacional desde su fundación hasta el 2007. Cronológicamente se informa de los diversos festivales de cine ecuatoriano, latinoamericano y mundial que la entidad ha organizado, así como otro tipo de actividades paralelas.

Según los editores, se ha dado prioridad a la proyección de filmes que tratan la diversidad cultural en el mundo, apoyándose en las imágenes patrimoniales de cada país. Los programas –anotan los editores– responden a una curaduría lo suficientemente selectiva como para identificarnos y diferenciarnos de otras salas.

En lo que respecta a la experiencia de la Cinemateca en el campo de la educación por las imágenes, los editores sostienen que se ha profundizado, con un criterio selectivo, buscando la calidad en vez de la saturación cuantitativa, lo cual les afirma con identidad y pertenencia en los conceptos culturales del momento, sumándose así a lo que Fernando Savater observa: “La cultura no es algo para consumir, sino para asumir.”

Este inventario se completa con una amplia sección fotográfica que evidencia lo que en el informe de estos 25 años se describe.

**Eliécer Cárdenas, *Raffles manos de seda*,  
Quito, Eskeletra, 2008, 178 pp.**

Con esta novela, Eliécer Cárdenas vuelve al mundo marginal de los bandidos, del que se ocupó de manera lograda en su novela *Polvo y ceniza* (1978). En esta historia, un profesor de literatura motiva a sus estudiantes para que a través de una investigación descubran a Raffles, el mítico ladrón de las manos de seda. Cada alumno da a conocer al fascinante ladrón que fue leyenda en el Quito de los años cuarenta del siglo XX y que conmovió a la ciudad por su audacia, inteligencia y sagacidad.

Este personaje, así como Naún Briones, el bandolero de *Polvo y ceniza*, también roba a los ricos para compartir con los pobres, hecho que lo convierte, entre el sentir y afecto del pueblo, en un mito.

En la medida en que avanzan las investigaciones, los alumnos se fascinan con Raffles a quien, en su imaginación, le dan forma y lo convierten en un ser real; por tanto, son ellos quienes le dan vida a este personaje que en su momento, una radionovela dio cuenta de sus andanzas y aventuras.

**Roberto Ampuero, *El caso Neruda*,  
Bogotá, Norma, 2008, 330 pp.**

Un Pablo Neruda anciano y enfermo acaba de regresar a Chile después de dejar su cargo como embajador del gobierno de Salvador Allende en París. De su vida –llena de éxitos– le queda solo un misterio por desvelar. Una duda pro-

funda que lo atormenta cuando percibe el final de su existencia. En el invierno de 1973 conoce al cubano Cayetano Brulé, a quien involucra en una investigación que cambiará la vida de este para siempre.

A partir de lo que descubre en un viaje inicial a Ciudad de México, Brulé debe seguir el rastro de Beatriz de Bracamonte, una mujer bella y misteriosa, la única clave que puede ayudar al poeta. Pero Beatriz emerge como una persona de identidades contradictorias y paradero desconocido. Por eso, Brulé sigue sus huellas por México, Cuba, Alemania Oriental y Bolivia.

Mientras tanto, en Chile, el poeta espera impaciente la llegada de noticias, en medio de un ambiente cada vez más tenso por el inminente golpe militar contra el gobierno.

*El caso Neruda* es una vibrante historia con el personaje más entrañable de Roberto Ampuero y el poeta más influyente y popular de Chile y América Latina, en una época única y dramática. Una novela en la que se conjugan la intriga, la poesía, las pasiones amorosas y el fin de una era.

**Juana Neira Malo, *Mi amiga secreta*,  
Quito, Alfaguara, 2008, 95 pp.**

Este texto está dedicado al público infantil, su autora, Juana Neira Malo, es directora del programa cultural “Sueños de papel” que se transmite por radio Visión de la ciudad de Quito. En este texto recrea la experiencia vital, de la que nadie en su infancia estuvo libre, de tener una amiga secreta, esa que nos sopla las respuestas en el examen de matemáticas, la que guarda silencio cuando mamá pregunta quién embarró de mermelada los muebles nuevos, la que conserva nuestros secretos en su cajita de sueños...

Es posible que cada lector o lectora, al embarcarse en la lectura de esta historia, termine por encontrar, por redescubrir o reinventar a aquella amiga secreta que una vez tuvimos pero que en el territorio de la memoria vuelve a ser una realidad.

**Abdón Ubidia, *La escala humana*,  
Quito, El Conejo, 2008, 139 pp.**

Con este libro, el destacado narrador ecuatoriano, Abdón Ubidia, vuelve por los andariveles del cuento breve y fantástico. Por estas páginas transitan monstruos, fantasmas, seres y almas virtuales. No son muchas. Apenas los ejem-

plos necesarios para ilustrar las anticipaciones o presagios que inquietan al autor cuando lee las obras y notas científicas de la actualidad y piensa que, con tantos avances, con tantos “adelantos”, nadie tiene una meta clara, un propósito que no sea el de huir hacia el futuro, a como dé lugar, romper los límites asignados a la especie humana por la naturaleza que la hizo posible. Romper la escala humana.

A la manera de todos los textos del autor, este –anotan los editores– también quiere ser una provocación. Un clamor. Un libro de preguntas, no de respuestas, aunque los referentes básicos del Bien y del Mal rondan sus páginas. Está dirigido a los jóvenes. Y a quienes nunca se resignan a dar por terminada su información.

*La escala humana* es una nueva colección de cuentos fantásticos, tan entretenida y profunda como las anteriores de Ubidia: *Divertimentos* y *El palacio de los espejos*.

**Mayra Estévez Trujillo, *Estudios sonoros desde la región Andina*, edición bilingüe, traducción de Dayana Rivera, Quito, Centro Experimental Oído Salvaje, 2008, 123 pp.**

En la nota de presentación de este ensayo, el crítico Jaime Cerón Silva, sostiene que en el mismo, Estévez delinea su discusión sobre este campo a través de su propia práctica con el sonido. Una de sus premisas iniciales es precisamente comprender el sonido como un campo epistemológico. De-colonizando la historia hegemónica del arte de vanguardia, Estévez va a señalar las innegables deudas culturales de muchas de sus prácticas sonoras, al punto de manifestar que el esencialismo universalista y eurocéntrico del arte moderno europeo dependía de su asimilación de subjetividades culturales periféricas. La apropiación de lógicas sonoras no occidentales implicó para los europeos una estandarización y homogenización de América y África dado que sus prácticas vistas “desde arriba” parecían anónimas, exóticas y primigenias. Por eso, la discusión que propone la sitúa en un eje sur-sur que demarca su interés por ubicar los lugares en donde emergen las prácticas sonoras de Quito y Bogotá.

Más adelante, sostiene Cerón Silva que cuando revisa la categoría de “arte sonoro”, Estévez insiste en la manera cómo este disciplinamiento de las prácticas sonoras involucró tanto una fantasía de superación o desarrollo moderno del arte por su carácter tecnológico, como también de renovación estilística, por su vocación experimental. Estévez encontrará evidencias de cómo los conflictos sociales, culturales y políticos se expresan nítidamente al interior de las prácticas artísticas que involucran el sonido.

**Judith Salgado, *La reapropiación del cuerpo: derechos sexuales en Ecuador*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional, 2008, 104 pp.**

En este ensayo, la catedrática Judith Salgado analiza la construcción del discurso jurídico de los derechos sexuales en el Ecuador. Enfatiza en la interrelación entre los derechos sexuales reconocidos en la Constitución política del Estado –componente normativo–; los debates en la Asamblea Constituyente de 1998 y las interpretaciones del Tribunal Constitucional –componente estructural-institucional– y las propuestas de organizaciones sociales de mujeres, lesbianas, gays, bisexuales, transexuales, transgéneros y jóvenes; y la posición de la Iglesia católica –componente político-cultural–.

En esta investigación, Salgado busca dar respuestas a preguntas como: ¿Qué condiciones favorecen el surgimiento del discurso de derechos sexuales en el Ecuador? ¿Es un punto de inflexión nombrar los derechos sexuales como derechos humanos? ¿Cómo se expresan, a través del discurso de los derechos sexuales, las formas de emancipación o regulación? ¿De qué manera este discurso produce sujetos y no-sujetos? ¿Cómo se manifiesta la relación entre controles y resistencias? ¿Qué tensiones y contradicciones se expresan en el discurso de los derechos sexuales? ¿Qué retos y rupturas plantea la inclusión de la sexualidad en el discurso de los derechos humanos?

**Manuel Villavicencio, *Itinerantes: escritos sobre literatura ecuatoriana y latinoamericana*, Cuenca, Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana “Alfonso Carrasco Vintimilla”, 2008, 186 pp.**

El crítico Cristóbal Zapata señala que *Itinerantes* es la caja negra de una apasionada travesía docente y académica entre dos países (Ecuador y Chile), dos ciudades (Cuenca y Concepción), dos magisterios (el de Efraín Jara y Gilberto Treviños) y dos literaturas (que son una sola): la ecuatoriana y latinoamericana. Desplegando un aparato teórico y bibliográfico tan oportuno como exacto, y una inteligencia sesuda y despierta, en este libro Manuel Villavicencio –estudiante, profesor y lector ambulante– relee textos y autores clave de la narrativa nacional y sudamericana, al tiempo que revisita y descifra los códigos de las urbes imaginadas y reales. Recorrer este libro –exhorta Zapata– no solo arrima nuevas pistas de aterrizaje para textos ya trajinados, sino que nos lleva de paseo por nuestras ciudades y las otras, enseñándonos a disfrutarlas y reinventarlas. Un libro que bien vale un viaje.

**10/80 Veneno para poetas: Diez poetas de los 80,  
Quito, K-oz Editorial, 2008, 420 pp.**

Fernando Nieto Cadena, en el prólogo a esta selección de poetas ecuatorianos nacidos en los 50 y cuya obra se empezó a difundir en la década de los 80, anota: “[...] se muestran como ellos quisieron, con textos donde se ven y se reflejan y quieren ser vistos. La gama de propuestas es intensa y diversa. Cada uno jala para su propia costilla. Los unifica acaso el desparpajo para decir las cosas como las perciben, sienten y exteriorizan. Si bien se unifican en la intención de socavar los cimientos de un lenguaje siempre pacato y recatado en nuestras muy occidentalmente cristianas fontanas, cada quien se mueve por su propia sombría descomponiendo y al mismo tiempo reconstruyendo un mundo particular que sirve como retrato hablado de quienes se lanzaron contra viento y marea a descubrir su cosmos poético por la única vía posible, la entrega absoluta a la exploración y experimentación del lenguaje a partir del descreimiento del oficio poético como ejercicio de videntes traslucidos y trasnochados y, deudas son deudas, del descrédito de la realidad que avizorara don Pablo Palacio”.

Los poetas que participan de esta selección son: Alfonso Chávez Jara, Leopoldo Tobar Salazar, Alfredo Pérez Bermúdez, Eduardo Morán Núñez, Roy Sigüenza, Francisco Torres Dávila, Diego Velasco Andrade, Pablo Yépez Maldonado, Fernando Balseca Franco y Fernando Itúrburu R.

**Luz Argentina Chiriboga, *La Nariz del Diablo*, Quito,  
Colección Luna Libre, Campaña Nacional Eugenio Espejo por  
el Libro y la Lectura, 2010, 126 pp.**

Para la mayoría de personajes de esta novela, el Ecuador es un destino desconocido. La narración empieza en Jamaica, donde unos empresarios buscan reclutar la mayor cantidad de gente para construir la vía férrea de un país lejano. Los peones jamaquinos se embarcan con la esperanza de iniciar una vida mejor, una constante de la migración de todos los tiempos.

En esta novela histórica se establece con verosimilitud la tensión entre las individualidades de los personajes y el momento social en que se desarrollan. *La Nariz del Diablo* construye la Historia con las mismas palabras que cuenta las historias de sus protagonistas.