

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS



28

II SEMESTRE
2010

HOMENAJE A JOSÉ LEZAMA LIMA Y FRANCISCO PROAÑO ARANDI

Jesús David **CURBELO**

José Lezama Lima en su centenario

Alejandro **MOREANO**

Entrevista a Francisco Proaño Arandi

Alicia **ORTEGA CAICEDO**

Fuga hacia adentro: *Tratado del amor clandestino*,
de Francisco Proaño Arandi

Galo **GALARZA**

Antiguas caras en el espejo o
crónica de una época feliz

Marialuz **ALBUJA BAYAS**

Del otro lado de las cosas:
regreso al pasado y al Quito colonial

Modesto **PONCE MALDONADO**

El sabor de la condena

KIPUS

REVISTA ANDÍNA
DE LETRAS

28 **II SEMESTRE**
2010. QUITO

ISSN: 1390-0102

HOMENAJE A

José Lezama Lima y Francisco Proaño Arandi

- JESÚS DAVID CURBELO** 5
El tío tarambana está de cumpleaños
(José Lezama Lima en su centenario)
- ALEJANDRO MOREANO** 13
Entrevista a Francisco Proaño Arandi:
Se trataba de crear en el lector una sensación
de angustia frente a la realidad
- ALICIA ORTEGA CAICEDO** 33
Fuga hacia adentro: *Tratado del amor clandestino*,
de Francisco Proaño Arandi
- GALO GALARZA** 45
Antiguas caras en el espejo o
crónica de una época feliz
- MARIALUZ ALBUJA BAYAS** 53
Del otro lado de las cosas:
regreso al pasado y al Quito colonial
- MODESTO PONCE MALDONADO** 63
El sabor de la condena

ESTUDIOS

- ALISON KRÖGEL** 69
Poderes de la narrativa oral quechua:
layqas, suq'as y “condenados”
- ROSSANA NOFAL** 109
Operación masacre:
la fundación mitológica del testimonio

CRÍTICA

- DAVID G. BARRETO** 133
Tras las ruinas del poema: el *agotamiento lírico*
como clave interpretativa en *Mordiendo el frío* de Edwin Madrid

RESEÑAS

- La pendiente imposible*, poemario de Marialuz Albuja, 161
Alicia Ortega Caicedo
- Un hombre muerto a puntapiés / Débora*,
cuentos y novela de Pablo Palacio, 162
Raúl Serrano Sánchez
- Barro blasfemo*, poemario de Ivón Gordon Vailakis, 166
Raúl Vallejo
- La memoria corre a mil*, novela de Martha Chávez, 169
Ángel Emilio Hidalgo
- Rimmel*, cuentos de René Jurado, 171
Galo Galarza
- Manuela Sáenz: el tiempo me justificará (antología)*,
Raúl Serrano Sánchez, edit., 173
Cecilia Ansaldo
- Mirar el aire*, poemario de Felipe García Quintero, 174
Raúl Serrano Sánchez

REFERENCIAS DE PUBLICACIONES 179

COLABORADORES 187

KIPUS

REVISTA ANDÍNA
DE LETRAS

28 **II SEMESTER**
2010. QUITO

ISSN: 1390-0102

HOMAGE TO José Lezama Lima and Francisco Proaño Arandi

- JESÚS DAVID CURBELO** 5
Uncle Madcap Has a Birthday
(José Lezama Lima's Centennial)
- ALEJANDRO MOREANO** 13
Interview to Francisco Proaño Arandi
The Goal Was to Create in the Reader an Anguishing
Sensation in the Face of Reality
- ALICIA ORTEGA CAICEDO** 33
Inward retreat: *Tratado del amor clandestino*,
by Francisco Proaño Arandi
- GALO GALARZA** 45
Antiguas caras en el espejo or
a Chronicle of a Happy Period
- MARIALUZ ALBUJA BAYAS** 53
Del otro lado de las cosas:
Back to the Past and to Colonial Quito
- MODESTO PONCE MALDONADO** 63
El sabor de la condena

STUDIES

ALISON KRÖGEL 69

Power of Quechua Oral Narrative:
Layqas, Suq'as and "condenados"

ROSSANA NOFAL 109

Operación Masacre:
Mythological Foundations of Testimony

CRITIC

DAVID G. BARRETO 133

Behind the Remains of the Poem: Lyrical *Exhaustion*
as an Interpretative Key in *Mordiendo el frío*, by Edwin Madrid

REVIEWS

La pendiente imposible, poems by Marialuz Albuja, 161

Alicia Ortega Caicedo

Un hombre muerto a puntapiés / Débora,
short stories and novel by Pablo Palacio, 162

Raúl Serrano Sánchez

Barro blasfemo, poems by Ivón Gordon Vailakis, 166

Raúl Vallejo

La memoria corre a mil, novel by Martha Chávez, 169

Ángel Emilio Hidalgo

Rimmel, short stories by René Jurado, 171

Galo Galarza

Manuela Sáenz: el tiempo me justificará (anthology),
Raúl Serrano Sánchez, edit., 173

Cecilia Ansaldo

Mirar el aire, poems by Felipe García Quintero, 174

Raúl Serrano Sánchez

REFERENCES OF PUBLICATIONS 179

CONTRIBUTORS 187

H O M E N A J E A

José Lezama Lima y Francisco Proaño Arandi

El tío tarambana está de cumpleaños (José Lezama Lima en su centenario)¹

JESÚS DAVID CURBELO

RESUMEN

El escritor cubano le rinde tributo a su compatriota, José Lezama Lima, a propósito de celebrarse en 2010 el centenario de su natalicio, a través de este texto en el que da cuenta de lo que fue su descubrimiento, en determinado momento, de la obra del autor de *Paradiso*; luego, su deslumbramiento al lograr penetrar, desde un ejercicio intenso de estudio y desciframiento, los códigos esquivos que circulan por la poesía lezamiana, al igual que la riqueza simbólica que expresa su narrativa, y lo desconcertante que resultan sus ensayos. La lectura de Curbelo es una celebración de todo lo que es el universo literario de Lezama dentro de esa continua deconstrucción de los géneros. Como bien señala Curbelo, su persistente y siempre experimental acercamiento a la obra del autor habanero, es resultado de quien se sabe “un lezamiano, no un lezamista, y ese matiz entraña su riesgo”.

PALABRAS CLAVE: José Lezama Lima, poesía cubana, narrativa cubana, literatura latinoamericana.

-
1. Con motivo de la celebración del centenario del natalicio del escritor cubano José Lezama Lima (La Habana, 1911-1976), el Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, organizó en junio de 2010 una conferencia que fue dictada por el crítico cubano José David Curbelo. Algunos pasajes de esa charla están recogidos en el presente texto (N del E).

SUMMARY

Because Lezama's centennial was celebrated in 2010, the Cuban writer pays homage to his fellow countryman through this text, which recounts of Curbelo's eventual discovery of the works of the author of *Paradiso*; followed by his amazement as he deciphered, through rigorous study, the elusive codes of Lezama's poetry as well as the symbolic opulence expressed in his narrative, and how upsetting his essays can be. Curbelo's reading is a celebration of the totality of Lezama's literary universe in the continuing deconstruction of the literary genres. As Curbelo points out, his unrelenting and always experimental approach to the works of the Cuban writer is the result of someone who defines himself as "a Lezamian, not a Lezamista, a hue that poses a risk in itself".

KEY WORDS: José Lezama Lima, Cuban poetry, Cuban narrative, Latin American literature.

MUCHO ANTES DE CONOCER la célebre frase de Tinianov donde este afirma que las literaturas suelen crecer de forma rara, pues los jóvenes salen en busca de los tíos con tal de evadirse de los padres, puse en práctica su estrategia. Era sencillo: no me gustaban mis padres cronológicos en la literatura cubana, ni tampoco otros putativos que trataban de imponerme unos programas de estudio demasiado ideologizados para tomárselos en serio. Me negué a seguir leyendo poetas coloquiales cubanos y narradores de la violencia, como igual no pude más con los autores del realismo socialista soviético o de cualesquiera de las uniones de escritores de los países del Este de Europa. Y andaba entretenido en redescubrir la poesía barroca española cuando conocí a Lezama.

No personalmente, por desgracia. O por suerte, quién sabe. Mi experiencia personal con los escritores siempre me deja insatisfecho: la mayoría son demasiado vanidosos y solo quieren ser oídos y admirados. Lo conocí gracias a una polémica que sostuvieron dos intelectuales de mi provincia, muy a principios de los 80, en el periódico local. Ni siquiera recuerdo bien los ribetes de la discusión. Solo sé que los comentarios, tanto buenos como malos (curioso: lo que más le criticaban, la pornografía, el hermetismo, el lenguaje complicado, fue lo que llamó mi atención), me compeleron a buscar sus libros. Nada fácil: no los prestaban en las bibliotecas, no estaban en librerías y mis amigos no los tenían.

Pero la yagua que está para uno no hay vaca que se la coma: en el año 81 vio la luz *Imagen y posibilidad*, una compilación de ensayos breves y artículos suyos aparecidos en diversas revistas como *Grafos* (donde

bastante colaboró en 1935 y 1946), *Verbum, Espuela de plata, Nadie parecía* y *Orígenes* (las cuales editó, fundó o dirigió entre 1937 y 1956), *Lunes de Revolución* (desde cuyas páginas también sufrió virulentos ataques firmados, entre 1959 y 1961, por aquellos poetas coloquiales que no me gustaban y que, cosa interesante, como él, se habían volatilizado del panorama literario para cederle su puesto a otros peores que ellos, como poetas y como personas), *La Gaceta de Cuba* (revista que vino a suplir la ausencia de *Lunes...*) y *Casa de las Américas*, entre otras. Aquel no era, en puridad, un volumen organizado por Lezama, sino por Ciro Bianchi, autor del prólogo que me condujo hacia el enigma de un tío que, como esos tíos tarambanas que no faltan en las familias cubanas –y del mundo, supongo–, se divierten sobremanera violando todas las leyes y conduciendo a sus sobrinos por el camino de la desobediencia.

Fue mi caso. Desobedecí las ansias familiares de convertirme en médico, abogado o ingeniero, y me decidí por la filología. Mi variante de universidad ni siquiera fue Upsalón. Estudié en Santa Clara, la ciudad de los ancestros de Ricardo Fronesis, personaje de *Paradiso*, que aún no conocía. Allí encontré, por fortuna, varios profesores que me sedujeron con la lectura de Lezama y hasta me facilitaron sus textos. Accedí a *Muerte de Narciso, Aventuras sigilosas, Enemigo rumor, La fijeza, Dador* y *Fragmentos a su imán*, de la mano de Carmen Sotolongo y Juan Ramón González. Gracias a Arnaldo Toledo leí *Paradiso* y *Oppiano Licario*. Y por la amable presión de Hernán Venegas, la zona entonces más densa para mí (sin contar que las demás igual lo eran, y en demasía): los ensayos de *Analecta del reloj, La expresión americana, Tratados en La Habana* y *La cantidad hechizada*, especialmente “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, “El secreto de Garcilaso”, “Sierpe de don Luis de Góngora”, las cinco conferencias sobre el barroco en América y los textos dedicados a Juan Clemente Zenea y Julián del Casal.

Sería mentir si afirmo que entendí mucho. Aquello del sistema poético del mundo no se me hacía viable, a pesar de la ayuda de los libros de Cintio Vitier o de los ensayos recogidos en la *Valoración múltiple* de Lezama que editara la Casa de las Américas en 1970. En Santa Clara conocí también a muchos de los jóvenes poetas de la ciudad por entonces. Con dos de ellos, en especial, pasé largas horas en los pasillos de la universidad, en los parques o en los bares, debatiendo acerca de la indiscifrabilidad de aquellas páginas: Heriberto Hernández y Jorge Luis

Mederos, *Veleta*. Heriberto era lezamiano furioso; Veleta, no tanto, pensaba que el gordo de Trocadero era lo que se dice “un jodedor cubano”, listo para tomarle el pelo a sus lectores con la cetrería de metáforas y conceptos tan extraños como “eras imaginarias”, “vivencia oblicua”, “súbito”, “*potens*”, “lo hipertélico”, “sobrenaturalaleza”, “espacio gnóstico” o “teleología insular”.

Nunca nos pusimos de acuerdo. Eso sí: interpretamos una pálida parodia de los diálogos hipercultos y posplatónicos de José Cemí, Ricardo Fronesis y Eugenio Foción, los personajes que, tanto en *Paradiso* como en *Oppiano Licario*, se lanzan a la búsqueda de la sabiduría, del misterio de la poesía, del hombre penetrando en la imagen y, a través de ella, en la Historia. De alguna manera, aquella fue la primera enseñanza que recibí de Lezama: la de la amistad conversable, la de la mayéutica no siempre cordial pero sí fructífera. Por aquel camino seguí después, de vuelta en Camagüey, cuando hablé larga y peripatéticamente por salas, cocinas y patios caseros, plazas coloniales y, por supuesto, bares, sobre la homosexualidad de Foción y las extrañas pulsiones sexuales de Fronesis y Cemí, con el poeta Jesús Lozada, y jugamos a leer las novelas lezamianas desde la óptica de Freud, Jung y Lacan, haciendo caso omiso al palpable desagrado que nuestro objeto de coloquio mostrara en vida por el psicoanálisis. O cuando desafié idas y venidas en horripilantes trenes interprovinciales, mientras sopesaba con Roberto Méndez las liviandades sexo-metafísicas de Ynaca Eco Licario, o las resonancias posmodernas de la “Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas”, la obra maestra de Oppiano Licario que José Cemí –en un descuido, por andar copulando con Ynaca Eco– deja que sea destruida por la doble acción demoleadora de un perro asustado y las aguas furibundas del Caribe durante un ciclón en La Habana.

En realidad, las sutilezas del dichoso sistema poético del mundo se me hicieron más claras (puede que “menos oscuras” sea la expresión justa) cuando conocí a Rafael Almanza, una suerte de Oppiano Licario de cuya mano me adentré en la controversia filosófica, estética y poética con esa amalgama de vasos comunicantes en que se convirtió, para mí, la obra toda de Lezama, una vez que me llené del valor necesario y la emprendí, desprejuiciadamente, con aquel monstruoso experimento transgénico donde los poemas podían ser cuentos o ballets; los cuentos, prosas poemáticas; las novelas, poemas con personajes y largas digre-

siones ensayísticas; y los ensayos, argumentos con metáforas e imágenes. Y a eso le siguieron largas horas de charla en la calle Rosario 220 –la Espada 615 de Camagüey– sobre las influencias del orfismo y el platonismo, de Tertuliano y *Orígenes* (aquello de la apocatástasis me seducía de una manera fulgurante), de Gregorio de Nicea y Nicolás de Cusa, de Pascal y Claudel, de Simone Weil y María Zambrano, de Góngora, Perse y Valéry, o de Chesterton, Spengler, Toynbee y Wölfflin.

También el poeta Roberto Manzano me ayudó mucho con las discusiones acerca de las eras imaginarias y la visión teleológica de Lezama y Vitier acerca de la cultura cubana. *Lo cubano en la poesía* y *Cincuenta años de poesía cubana* (1900-1952) del primero y la *Antología de la poesía cubana*, en tres tomos, del segundo, parecían haber organizado para nosotros aquella fiesta innombrable de la cual podíamos disentir en múltiples puntos pero ante la cual no nos quedaba más remedio que maravillarnos.

Por aquellos tiempos, la década del noventa en el siglo veinte, seguí ampliando mi familia en la literatura cubana: revisité a un tío que había sido, en vida, una suerte de Némesis para Lezama, Virgilio Piñera. Pero las familias son así, máquinas de moler: la gente se quiere, se odia, se insulta y poco falta para que se asesine antes de aceptar que no queda otra y uno debe tomar por buenos a esos parientes que Dios –o el Diablo, a veces no queda claro– le dio. Al final, me las arreglé y los armoniqué, en mi cabeza y mi corazoncito, con otros tíos cubanos igual de difíciles como José María Heredia, Juan Clemente Zenea, José Martí, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Samuel Feijóo, Ezequiel Vieta y Guillermo Cabrera Infante, para inventarme un panteón familiar a prueba de sismos y de censores ideológicos de cualquier bando.

Como podía esperarse, Lezama nunca dejó de estar llevándome por el mal camino. De hecho, ese mismo virón hacia otras ramas de la familia, resultaba a fin de cuentas un mensaje poético tan obvio como la carta del tío Alberto a José Cemí desde la Isla de Pinos, su partida de ajedrez con el doctor Santurce, sus controversias copleras con el diablo que, cual si Alberto fuera un Santos Vega tropical, se le aparece guitarra en mano para desafiarlo, o las mismas décimas que el personaje entona antes de entrar a los reinos de Proserpina en el capítulo VII de *Paradiso* y que luego el sobrino escucha, entre los juegos de sombra y excesiva luz de su encuentro con Ynaca Eco en la funeraria donde velan a Oppiano Licario, poco antes

de percatarse de que, en efecto, aquellas sílabas también eran parte del ritmo hesicástico, de la poesía de la totalidad. Y fue de esa suerte, porque nunca he dejado de ser un alumno de su Curso Delfico, en la modalidad de Educación a Distancia. Siguiendo las sílabas hesicásticas de Lezama hallé una y otra vez a Claudel, a Miloš, a Huysman, a Girodoux, a Alain Fournier, el *I Ching* y ciertos arcanos del Tarot, o volví a mirar los cuadros de Víctor Manuel, Mariano, Amelia, Portocarrero o Arístides Fernández. Y, de algún modo, estuve cerca, aunque me creyera lejos, con ese Eros de la lejanía que vuelve a Fronesis más insular en su ¿temporal? exilio parisino en las páginas de *Oppiano Licario*.

Ya después, viviendo en La Habana, largas horas de oficina –terrazas, jardines o bares de la Unión de Escritores– compartidas con Jorge Luis Arcos y Enrique Saínz me pusieron delante de los dos ensayistas más ocupados en el legado lezamiano y origenista después de Cintio Vitier y Fina García Marruz, sus compañeros de generación. Las polémicas verbales con Yoyi y Henry me condujeron a leer o releer sus libros –y otros que me recomendaron para salvarme de mi indigencia de los últimos años en materia de bibliografía pasiva acerca de Lezama– y adelantar en el asunto, es decir, tener cada vez más dudas, más preguntas y menos respuestas. O sea: seguirme asomando, con la perseverancia y el tesón del mulo lezamiano, al abstruso abismo del conocimiento. De alguna manera, hablé mucho de Lezama en esa época con Juan Carlos Flores, Efraín Rodríguez Santana y Francisco Díaz Solar, quienes, junto con Rafael Almanza y Roberto Manzano, son algunos de los lectores más sutiles y exquisitos de poesía que he conocido.

Pero no resultaba suficiente. Con Lezama –menos que con cualquier otro tema– nunca lo es. Y seguí persiguiendo a Roberto Fernández Retamar, Reynaldo González, Ciro Bianchi, Roberto Méndez, César López o Luis Álvarez cuando disertaban en público sobre él; o leyendo, en privado, las iluminaciones críticas de Nancy Morejón, Abel Prieto, Enrico Mario Santí, Alberto Garrandés o Maggie Mateo, ya que, una vez delante del abismo, lo más lezamiano es dar el paso al frente.

Mas insisto: siempre Lezama te acecha. Por causas casi ajenas a mi voluntad, me convertí en profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de La Habana. Y volví, con gusto, pero no por propio pie, a *La expresión americana*. Junto a los ensayos de Pedro Henríquez Ureña, Carpentier y *El laberinto de la soledad* de Paz, creo que son lo más americano

que conozco. Y aún así, me atrevería a decir que ese viaje desde las Antillas o los reinos de Xibalbá junto a Hunahpú e Ixbalanqué hasta José Martí, pasando por Kondori, el Aleijadinho, sor Juana, Sigüenza y Góngora, Domínguez Camargo, Fray Servando Teresa de Mier y Francisco de Miranda, entre otros, para llegar al festín del señor barroco americano, donde se funden los *Diarios* de Martí con *El libro de los muertos*, o Martín Fierro y Aniceto el Gallo con Walt Whitman, es una de las manifestaciones más auténticas del espíritu subversivo y transculturador del mestizo –resumen de fuentes y cruzamientos varios: indígenas oriundos de América, europeos, africanos, asiáticos– ante los hechos de la cultura y de la lengua.

Como tampoco llegué por mis medios a la controvertida antología *Una fiesta innombrable*, especie de visión sobre “las cien mejores poesías cubanas” desde sus orígenes hasta 1960, cuyo índice encontrara, hace mucho tiempo, el investigador Roberto Pérez León en la papelería de Lezama. Con las escasas cinco o seis páginas de puño y letra del poeta, Pérez León se enfrascó en otra partida de ajedrez con él, y concluyó, añadiéndole fragmentos didascálicos o exegéticos extraídos de sus ensayos y artículos, el volumen de casi cuatrocientas páginas que el azar concurrente puso en mi mesa de editor y en el cual he trabajado, de una u otra forma, en los más recientes cuatro años.

Pensaba que le había hecho al tío el mejor regalo posible en el centenario de su natalicio con el fervoroso trabajo de edición que, a despecho de oscuras cabezas negadoras y fatalidades económicas, insistí en llevar adelante contra viento y marea, cuando la Universidad Andina de Quito me invitó a impartir –para mi gusto y manera de verlo, el verbo correcto sería *compartir*: dialogar, nutrirnos– una conferencia sobre su obra. “Ritmo hesicástico, podemos empezar”, dije, y con la ya mencionada tozudez del mulo en el abismo volví a Lezama desde *Muerte de Narciso* hasta lo más reciente que se ha publicado en Cuba de su producción. Y regresé incluso, un sobrino pródigo lleva una maldición peor que la de un hijo, a sus lectores más y menos ilustres (entre los primeros, aparte de los ya mentados: Cortázar, Vargas Llosa, Ribeyro, Arrom, Julio Ortega, Carmen Ruiz, Margarita Junco Fazzolari, Roberto González Echevarría, Remedios Mataix; de los segundos prefiero no acordarme). “Sierpe de José Lezama Lima: aproximaciones al Minotauro”, decidí nombrar la tentativa que, todavía, cuando escribo estas líneas, no sé cómo va a salir. Soy un lezamiano, no un lezamista y ese matiz entraña su riesgo. Por no ir muy lejos, lo estoy

demostrando en este mamotreto que casi termino: he aprovechado el ejemplo del tío, y, de igual modo que él hiciera con Góngora, Garcilaso, Casal, Zenea y otros, me valgo de gente insigne para buscar mi lugar en el universo. Espero que los lectores sepan perdonar mi pequeña vanidad y se dejen provocar, tanto en estas líneas como en la conferencia, para caer en el hechizo de Lezama.

Entre tanto, solo puedo desearle al tío tarambana y medio tronado, lo mismo que él le deseó a Quevedo en su día: cien años más. Y, de paso, añadir varias centenas.*

*En La Habana, en julio de 2010, año del centenario
de José Lezama Lima y a escasos días del 34 aniversario
de su muerte, el 9 de agosto de 1976*

Fecha de recepción: 2 agosto 2010
Fecha de aceptación: 30 septiembre 2010

Entrevista a Francisco Proaño Arandi: Se trataba de crear en el lector una sensación de angustia frente a la realidad¹

ALEJANDRO MOREANO

Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

RESUMEN

En este diálogo entre el escritor Francisco Proaño Arandi (Premio latinoamericano José María Arguedas, La Habana, 2010) y el lúcido crítico y ensayista Alejandro Moreano, se pasa revista a los años de formación del narrador, la década de los 60, los *tzántzicos*, la creación de la revista *La bufanda del sol*, el Frente Cultural en Quito. Proaño, hurgando en la memoria, reconstruye los diversos momentos de lo que fue el debate político y literario de esos años, el peso de la Revolución cubana, las ideas y las propuestas del compromiso del filósofo Jean-Paul Sartre, las luchas anticolonialistas en África, Mayo del 68 y su repercusión en la juventud del mundo, los escritores del *boom* de la narrativa latinoamericana, su experiencia como diplomático de carrera durante procesos y gobiernos que se sucedieron en el Ecuador en los años 80 y 90. El escritor también da

-
1. La presente entrevista, tributo al escritor Francisco Proaño Arandi al haber sido galardonado con el Premio Latinoamericano de Novela José María Arguedas, otorgado por Casa de las Américas de Cuba en 2010 por su obra *Tratado del amor clandestino*, se desarrolló el miércoles 17 de noviembre de 2010 en la sala Manuela Sáenz de la UASB en el marco del Programa “Conversaciones fuera de cátedra: Escritores ecuatorianos en la escena contemporánea”, organizado por el Área de Letras de Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, entre 2010 y 2011 (N del E).

cuenta de lo que es su universo narrativo, las obsesiones, la presencia de una ciudad como Quito en sus diversas novelas y cuentarios, así como la reflexión que a través de sus personajes realiza de las complejas relaciones de la pareja. Diálogo que no solo significó el encuentro de escritores de una misma generación, sino de dos amigos que han sabido compartir la pasión por la escritura de manera vital.

PALABRAS CLAVE: Narradores ecuatorianos, Francisco Proaño Arandi, literatura urbana, diálogo entre escritores, narrativa latinoamericana, *tzántzicos*.

SUMMARY

This dialogue between writer Francisco Proaño Arandi (José María Arguedas Latin American Award, Havana 2010) and articulate critic and essay writer Alejandro Moreano, is an appraisal of the formative years of the writer, the 1960s, the *tzántzicos* group, the appearance of the *Bufanda del sol* magazine, and the Cultural Front in Quito. Looking back, Proaño recreates the moments of what was the political and literary debate of those years, the influence of the Cuban Revolution, the ideas and proposals of philosopher Jean-Paul Sartre's commitment, the anti-colonialist struggles in Africa, May '68 and its influence over the world's youth, Latin American *boom* writers, his experience as a diplomat in several governments and processes in Ecuador during the 80's and 90's. The writer also makes an account of his narrative universe, his obsessions, the presence of a city like Quito in his novels and short stories, as well as his thoughts about the complex couple relationships he renders through his characters. This dialogue not only meant the encounter of two writers of the same generation but of two friends who have shared the same vital passion for writing.

KEY WORDS: Ecuadorian writers, Francisco Proaño Arandi, urban literature, dialogue between writers, Latin American narrative, *tzántzicos*.

TRATÁNDOSE DE UNA presentación de Francisco Proaño Arandi sería interesante, antes, periodizarla. Primero, hay toda una época de Francisco, la de su formación en múltiples actividades. Aparece entonces un libro de cuentos que es un poco, no la época de su plenitud, digamos, no la época oficial: me refiero a la correspondiente a *Historias de disecadores*, un momento sin duda más juvenil. Luego, tenemos dos fases significativas. La una, que orbita en torno a dos novelas, *Antiguas caras en el espejo* y *Del otro lado de las cosas*, y los libros de cuentos *La doblez* y *Oposición a la magia*, los cuales consolidaron plenamente la imagen de Francisco y su quehacer literario. Después, nos encontramos con un segundo momento: hay varias actividades, novelas, cuentos. *La razón y el presagio*, que acabo de leer, una novela muy interesante, muy singular en la obra de Francisco; y, en el período más reciente: *El sabor de la condena* y la famosa *Tratado del amor clandestino*, finalista en el concurso Rómulo Gallegos, obra que

más cerca ha estado de alzarse con dicho premio, entre las que se han presentado por parte de escritores ecuatorianos a este certamen, pues estuvo entre las seis finalistas. Novela con la que obtuvo, además, el premio “José María Arguedas” que otorga la Casa de las Américas de Cuba, consolidando, de esta manera, su significación literaria.

Con Pancho hemos tenido una larga amistad con muchas separaciones, por supuesto, como diplomático de carrera ha estado en frecuentes viajes. Compartimos con él una etapa de formación muy singular cuando, en nuestra época de maduración, nos encontramos en el colegio San Gabriel. Yo recuerdo que el crítico Hernán Rodríguez Castelo apareció como una tromba, venía de Europa y tenía de todo, incluso la teoría de la pedagogía de la literatura: un libro para cada edad; promovía enormemente, empujó una academia literaria, talleres literarios y descubrió a escritores. Vladimiro Rivas es uno de ellos, recuerdo que Rodríguez Castelo le puso el apodo de Kafka; era el experto en Kafka; en cambio, Bruno Sáenz, poeta y un gran conocedor de la música, era Stefan George. Pero entre todos nosotros, Pancho era el escritor, él no fue descubierto por Rodríguez Castelo, no fue inventado, no fue promovido, sino que era el escritor. De 13 ó 14 años ya lo era; todo el mundo lo conocía así. Entonces yo quisiera empezar por ahí. ¿Qué significaba eso de ser “el escritor”?, reconocido en un ambiente que luego sería muy importante, pensemos que Rivas es uno de nuestros mejores escritores, Bruno tiene una presencia muy significativa en la poesía, entonces esa etapa fue muy interesante en el proceso de la literatura ecuatoriana. ¿Qué significaba a los 13, 14 años ser un escritor?

Francisco Proaño Arandi: Bien, muchas gracias a la Universidad Andina, a Raúl Vallejo y a Raúl Serrano, y a Alejandro, de quien espero que sus preguntas no sean demasiado difíciles. En todo caso, para mí es un privilegio y algo muy entrañable compartir la mesa con Alejandro. Como él dice, nos conocemos desde la primera adolescencia, fuimos compañeros de aula en el Colegio San Gabriel y, como él nos ha dicho, es cierto que hubo un momento interesante cuando Rodríguez Castelo, más allá de las polémicas o de los juicios que puedan hacerse de él, del criterio generacional y otras cosas, fue un gran suscitador, un gran impulsor en ese colegio. Alejandro me pregunta qué significaba eso de ser el escritor ya a temprana edad. Yo diría que, en mi caso, eso de escribir parecía algo connatural, y en realidad era así, creo que a muchos nos pasa, de los colegas y escritores,

que lo son desde siempre, quizás por influencias de los primeros años, por gente que a uno le cuenta historias y se despierta, entonces, también, el afán por contar, o tal vez por influencia del padre, como el mío, que tenía una biblioteca bastante interesante, la cual, Alejandro, creo, la conoció; así como yo conocí la biblioteca de su familia, bibliotecas en las que, aparte de los relatos familiares, aquellos cuentos, de terror a veces, que no lo dejan a uno dormir en las noches de infancia, descubríamos la continuidad con los clásicos, especialmente los griegos y latinos, con la literatura del Siglo de Oro español, el consabido Julio Verne y otros autores, y quizás eso de alguna manera nos influía más. Yo creo que la necesidad de expresarse literariamente, me parece, nace de dos circunstancias: una, podría ser la que genéticamente, por decir algo, hace que uno nazca ya con esa vocación o quizás, culturalmente, en el marco de un ambiente que lo orienta hacia aquello, la literatura. Otra, creo también, cuando, en ocasiones, la literatura nace en situaciones en las que el ser humano, cualquiera que sea su actividad, siente de pronto la urgencia de transmitir o quizás de interpretar y explicar la realidad de un hecho concreto de una manera que va más allá de la pura descripción, más allá de lo denotativo que podría darse, por ejemplo, cuando un periodista describe un hecho, sino de un modo connotativo, es decir, tratando de expresar y transmitir de tal modo que quien lo escucha sienta lo que se relata como su experiencia. Creo que en nuestros inicios, en esa época, estas dos cosas se conjugaban y por eso escribíamos, influidos también por nuestras lecturas.

Siempre recomiendo a los jóvenes que quieren escribir, que lean mucho, porque las lecturas ayudan a ir formando un estilo; claro que tiene que llegar un momento en que uno debe independizarse de los maestros de los cuales ha sido hasta adicto. Creo que entre lecturas, ambiente, necesidad de expresar algo, influencias culturales, familiares, hubo un resultado que entiendo fue lo que descubrió Rodríguez Castelo, eso de decir que en mí había un escritor, y de identificar también a otros con igual vocación o con posibilidades de ser eso, lo que llamamos un escritor.

AM: Ahí está también tu manejo de lenguaje...

FPA: Sí, allí el estilo iba formándose a través de las lecturas, y quizás por ese deseo de expresar algo más allá de lo puramente descriptivo, tratando de desentrañar una situación interior o quizás exterior.

AM: En los avatares que nos tocó vivir juntos por esa época, juntos hicimos una revista, *Z*, que tenía el objetivo de mostrar todo lo que había-

mos leído, todo lo que era posible imaginar. Una revista muy singular. Hicimos, como dices tú, la primera *Bufanda del sol*; estuvimos en la asociación de escritores jóvenes y experimentamos un hecho importante: la presencia de la política. Pero en Pancho percibíamos algo diferente. Mientras gente como Iván Carvajal, por ejemplo, que era un militante de gran tenacidad, dirigente de la Juventud Comunista, se aproximaba al maoísmo, muy de la cabeza en su militancia o apasionado por ella, si ustedes quieren, o, mientras Rafael Larrea, de cuerpo entero, denotaba un sentimiento de heroicidad que lo llevaba a la política, en Pancho había una especie de, hasta lo podría decir, condescendencia con la actividad política; se involucró, escribió en periódicos de izquierda, pero no era el apasionamiento intelectual de Iván, ni esa persistencia de Rafael Larrea; sin embargo, si uno piensa en el conjunto de su creación, la política tiene una enorme presencia en la literatura de Pancho, y su vida ha estado atravesada por procesos políticos, uno de ellos, este conflicto con el Presidente actual que lo llevó a renunciar a la embajada en la OEA. Entonces, ¿qué ha sido en tu vida, un poco, la política?

FPA: Bueno, yo creo que la pregunta es muy interesante y tiene muchas aristas. En realidad, cuando ya comenzamos a escribir de manera más consciente, más militante, en la revista *Z*, que era la expresión de un grupo de los que cumplíamos 20 años en el año 64, ciertamente que sacamos esa revista como una necesidad de expresar lo que pensábamos, lo que queríamos hacer. Estamos hablando de la década de los 60, que todos sabemos, es una década revolucionaria, si se puede decir. La historia de América Latina había sido partida en dos por la Revolución cubana y la Revolución cubana influía profundamente en nuestro imaginario. Creíamos que la revolución estaba a la vuelta de la esquina, el Che Guevara era uno de nuestros héroes epónimos en el plano político; en el plano literario estaba, podríamos decir, Rimbaud, y la filosofía sartreana que influía muchísimo con toda su problemática, con todas sus propuestas y discusiones sobre la libertad y la responsabilidad.

Era una época de muchas influencias y, sin duda alguna, era evidente que nuestras expresiones devenían netamente políticas. Con Alejandro, recuerdo una tarde de diciembre del 64. Ulises Estrella, entonces el principal suscitador del grupo *tzántzicos*, grupo al que habíamos criticado en la revista *Z*, incluso nos parecían como poses los actos *tzántzicos*, se acercó a nosotros y nos invitó, luego de una conversación que tuvimos, a una

reunión con los integrantes de ese movimiento, lo que nosotros aceptamos. No sé si Alejandro tuvo esa percepción, pero yo creía que nos iban a masacrar. No obstante, encontramos más bien muchas coincidencias; muchas más coincidencias que diferencias. Se inició entonces, un período de intensa colaboración; fue un período, sin duda, romántico, signado por esta cosa que nos iluminaba que se llamaba la Revolución y en cuyo nombre queríamos cambiar la vida, cambiar nuestros textos, hacer que fuesen políticos y literarios a la vez. En mi caso personal, a pesar de que objetivamente yo adhería a esa militancia, creo que en principio la mía no era una actitud partidista, en el sentido que expresa Alejandro, si bien en algún momento también la tuve, incluso escribí en periódicos clandestinos. Pero, literariamente, sentí siempre la literatura como algo que debía expresar de una manera no panfletaria, si se quiere, lo que queríamos; sentía a la literatura como un filtro, como algo que viene un poco después de los acontecimientos y reflexiona, y puede quizás remover la conciencia para que cambie la sociedad, pero siempre con un nivel estético, no en el nivel denotativo, sino en el connotativo. Entonces, recuerdo, y Alejandro también debe recordar, y no sé si alguien más estuvo en esa oportunidad, que a Abdón Ubidia y a mí nos siguieron una especie de proceso político porque habíamos escrito en el sentido que pensábamos, en el sentido de una literatura que descubriera a los personajes, que fuera desentrañando situaciones, y que, a través de ese desentrañamiento, incidiera, si fuera posible, en la realidad y la expresara a fondo. Creo que fue en esa misma tarde que nos hicieron a los dos un breve proceso del que salimos, entiendo, incólumes. Ello refleja la tensión política que existía y que se manifestaba en la actitud de compañeros que nos exigían una expresión más directa, más comprometida, en tanto que nosotros creíamos que la literatura tiene otros niveles, otra manera de incidir como forma de conocimiento y como forma mediata de repercutir sobre la realidad.

AM: Por la política y el conjunto de tu obra, como anoté antes, acabo de leer *La razón y el presagio*, y allí hay una construcción y una trama política evidente...

FPA: Bueno, eso sí. Sin duda, lo político estaba presente en el sentido en que nos enfrentábamos a una sociedad mal estructurada, a una sociedad con inequidades. Empezamos a escribir en la revista *Z* y la primera *Bufanda* aparece en un contexto de dictadura militar; nace frente a una situación difícil en América Latina. Recordemos que en el 65 se produjo

la invasión norteamericana a la República Dominicana, por ejemplo, un hecho catártico, sin duda, para quienes éramos jóvenes. Y creo que, de alguna manera, todo lo que ha sido mi escritura, tiene que ver con algo que se llama el poder. El poder no solo entendido de una manera directa, lo cual es legítimo, esto es, como poder político, militar, económico, sino como algo más, y no es que en ese momento yo supiera eso, pero luego leímos, años después, a Foucault, y entendimos al poder como algo que está en todos los niveles de la sociedad e incluso de la relación humana, en general. En muchos de mis relatos varias de las situaciones que abordo son una especie de metáforas del poder. Por ejemplo, hay un cuento que se llama “Oposición a la magia”, en el que un padrastro bestial encuentra que tiene a su disposición un niño, un pequeño adolescente, su hijastro, y comienza a desbordar en él toda su crueldad, sus frustraciones también y se imagina que a través de eso va a animalizarlo, porque se propone algo tan insólito como eso: animalizar a ese ser humano. Finalmente, ese ser humano se insurrecciona de alguna manera y es él, el padrastro, quien se bestializa. Más o menos esa es la idea: una metáfora del poder y de la posibilidad de oponerse a él.

Así también hay una serie de situaciones en esa novela que cita Alejandro, *La razón y el presagio*. Por primera vez me propuse una fábula, pero era una especie también de fábula o metáfora de lo que fue la terrible presencia en Latinoamérica de dictaduras como las que hubo en el Cono Sur. Más allá de las explicaciones puramente políticas, yo quería desentrañar los hechos en un plano simbólico, entender y expresar por qué en América Latina se producía algo que podríamos llamar el fascismo, con campos de concentración y métodos parecidos a los de los nazis. Entonces inventé esa parábola; un poco, en una primera intención, lo quise hacer como una novela de aventuras, pero finalmente se fue imponiendo un criterio político que gravita sobre los hechos, tratando siempre de mantener la acción en un nivel intermedio, entre lo que sería el afrontar directamente la problemática política y lo que sería ese nivel intermedio o indirecto, ese plano simbólico, metafórico, situaciones y personajes que se van elaborando en un sentido existencial y que en el fondo son figuraciones, representaciones políticas. Hay allí un poder como siempre, gravitando de manera negativa, de manera corruptora en el hombre, en el ser humano, en la condición humana.

AM: Bueno, ya tratando la literatura –esta es una idea que se me ocurrió a propósito de una tesis que me tocó revisar con Alicia Ortega, de una estudiante que hacía una indagación de la novela urbana colombiana–; ahora bien, en esa tesis, sobre la novela urbana, se hablaba de una urbe moderna con sus cambios, tensiones nuevas. Una ciudad de los ochentas, de los noventas. Ahí me sorprendía de que la novela urbana nuestra –nosotros hemos planteado como opuesta a la novela social, a la novela rural de los 30–, esa novela urbana es una novela de la vieja ciudad, es la vieja ciudad premoderna, incluso uno pudiera decir un poco provocativamente que esa ciudad es la que está en esa literatura, en Pancho, en Vásconez, –había, de alguna manera, también una novela de la misma época o quizás anterior, la de *El Chulla Romero y Flores*–; entonces, ¿por qué esa ciudad?, porque esa ciudad es la que organiza el imaginario... Yo he visto en otros cuentos tuyos, la ciudad, que sería la ciudad actual; la ciudad moderna, pero vista de una manera más abstracta, menos vivida; en cambio, la vieja ciudad es vivida con una intensidad enorme, que presta una dimensión mítica, metafísica, simbólica a la literatura. Entonces, la reflexión, ¿por qué?

FPA: Es una buena pregunta que yo también me la he hecho. Y creo que tengo algunas respuestas. Hablábamos de que comenzábamos a escribir de manera consciente en los años 60, y creo que en los años 60 y aún hoy, de alguna manera, primaba en las conciencias, en la mentalidad, una especie de estructura que venía desde la Colonia. Una sociedad, y en este caso hay que hablar también del origen de clase –en mi caso personal, la clase media quiteña–, en el Quito de los años 60, una pequeña ciudad de 300.000 habitantes, a finales de los 50 y principios de los 60, con un sistema educativo que proyectaba entonces, todavía, como una sombra, esa suerte de mentalidad colonial, una sociedad que, descrita así, encontraba un correlato físico en una ciudad como Quito; el Quito antiguo, el Quito laberíntico, el Quito de claroscuros, el Quito de los claustros, el Quito de los arcos alucinantes, de las callejuelas, el Quito de la pobreza, el Quito de las familias pacatas, el Quito de la hipocresía. Entonces pienso que, primero, el haber vivido la infancia en esa ciudad y, más que la ciudad, el haber percibido sus conflictos peculiares, esos rasgos ideológicos y psicológicos de la ciudad, junto a lo topográfico y los vestigios históricos; el mismo hecho de encontrarse en esa realidad con un personaje omnipresente en la política nacional como era Velasco Ibarra, en medio de esa verbosidad, que para mí implicaba una suerte de encantamiento de la política –el

personaje hablaba y hablaba, pero el país no cambiaba—, entonces, repito, el hecho de haber tomado esa ciudad como referente, como escenario, ha servido para que la misma haya sido funcional, digamos, a este querer expresar la sociedad que conocimos en la infancia, marcados por ella. Suelen decir que la infancia marca en general la obra de un escritor o artista; quizás entonces podría haber en ello una explicación a tu pregunta: el haber emergido a la realidad de la literatura en un marco como ese, la literatura entendida como la necesidad de expresar aquello.

Cierto que la ciudad ha crecido en las últimas tres décadas de una manera exponencial, asimétrica, caótica, y la nueva ciudad lógicamente exige otro tipo de confrontación desde la literatura, inclusive otra forma de codificar la escritura. Estoy leyendo últimamente los textos de jóvenes, muy interesantes, en los que ya es evidente, no solo la nueva ciudad, sino ese nuevo contexto sociopolítico-cultural en que nos movemos, por ejemplo el avasallamiento de los medios tecnológicos de información, el Internet, la televisión como una especie de tótem, y sin embargo, todavía ciertos prejuicios, ciertas formas de enfrentar las cosas que yo creía que habían sido de mi juventud, todavía como que siguen vigentes a pesar de todos los cambios tecnológicos. Eso tiene que ver con las estructuras socioeconómicas de la ciudad que no han cambiado en la forma en que deberían haberse modificado. Quizás también podría ser esta una explicación a la inquietud que tú has planteado.

AM: Cuando estaba pensando en las preguntas que hacer en esta conversación, uno de los ejes que se me presentó es el de la lectura de textos como *La razón y el presagio*. Es la ritualización de la vida cotidiana que se vive en tu literatura con enorme persistencia. Yo había estado buscando un texto que escribí sobre Pancho para la antología que creo hicieron Gladys Jaramillo y Raúl Pérez (*Índice de la Narrativa Ecuatoriana 1960-1988*). Y allí me encuentro exactamente con una imagen de un pensamiento similar, digo que en Pancho esta muy presente la supervivencia y la crueldad de los ritos en la sociedad moderna y quizás esa es una de las fuerzas de nuestra literatura. Digamos que nuestras artes en general se mueven en esa tensión entre la conciencia premoderna, sus ritos, sus tensiones, y la vida moderna; o sea, si uno piensa en Guayasamín, en la primera vez que entré a ver los cuadros de Guayasamín, me acuerdo que vi ...regalitos... (¿?) en un cuadro de caballete, o sea una enorme tensión, o al leer a Arguedas, al propio García Márquez en su novela de lo que es un hecho

ritual, la descripción de un rito –¿cómo se llama?– que es la justicia y que todo estaba dirigido a que lo maten...

FPA: *Crónica de una muerte anunciada...*

AM: Allí uno ve esa tensión, en la cual la tensión de formas premodernas se expresa en una temática sobre la vida moderna. Entonces yo creo que en Pancho es muy fuerte esa ritualización de la vida cotidiana que la vuelve cruel, que la vuelve absurda, llena de tedio y vacía en el sentido de las cosas. Creo que es una de las características de tu narrativa, entonces, ¿valdría que comentes un poco sobre esto?

FPA: Sí, y yo creo que los que irrumpimos en la literatura de los años 60, 70, incluso 80, venimos de alguien que nos es muy importante en nuestra literatura en el Ecuador –también hay las influencias de otras literaturas– y es el caso de Pablo Palacio. Primero, nuestra generación irrumpió injustamente contra el realismo social y naturalista, en la revista *Z* ya nos declarábamos eso, parricidas, y a Palacio lo recuperábamos como un gran antecedente, nos reconocíamos en su literatura, queríamos seguir en esa línea, y Palacio tiene dentro de uno de sus fundamentos de su estética, aquello que dice: se tomaron las grandes realidades pero olvidamos que las pequeñas realidades son las que conforman una vida. Extrapolando eso, por lo menos parece que ha sido así; ha sido una intención mía, tratar de reflejar, sin que haya que repetirle los hechos históricos al lector, por decir, sin necesidad de insistir en la existencia de un determinado sistema sociopolítico que nos oprime y nos determina, cómo eso –la historia, el entorno– se expresa en la vida cotidiana del ser humano que, en definitiva, es lo que más nos ha interesado a quienes pertenecemos a la generación que surge en los 60. Es decir: el ser humano común, cotidiano. Lógicamente también hay novela histórica, pero fundamentalmente en las novelas de estas últimas décadas, el ser humano es un hombre de la calle, es el protagonista principal, entonces hay que ver cómo hay que explorar y descifrar la vida de ese ser humano, de esa cotidianidad que está signada por una serie de elementos y, sin duda, crueles también, obsesivos. Por eso, creo, se produce lo que tú señalas, una ritualización de la vida cotidiana, pero como una forma de expresar algo más, no solo porque interese esa vida cotidiana, sino, sobre todo, como una forma de incidir en la condición humana de esos seres signados, determinados, configurados y transfigurados en un contexto político, social, histórico determinado.

Pero también hay algo más, en mi caso, por lo menos: el tratar de ubicar a ese ser humano que es el personaje, sea el personaje narrador, sean personajes secundarios, otorgándoles una carnalidad, y la única posibilidad para ello que yo he encontrado es dándoles, prestándoles un mundo de sensaciones, de imágenes en las cuales nos movemos. Como que hay una relación dialéctica entre el objeto y el ser humano que se va configurando, aunque creo que también influyó en eso la novela objetalista que entonces estaba muy en boga. Me parece que esa obsesión por desentrañar una realidad a través de lo objetal sí influyó en mi caso, obsesión o actitud que, además, era una especie de desencanto del héroe en general y más del héroe novelesco, desencanto proveniente de algo que también habíamos sentido nosotros. Quizás el Che era algo diferente, pero, de alguna manera, el héroe del realismo, de la gran literatura del siglo diecinueve, había perdido vigencia. Después de lo que pasó en el mundo, después de la Segunda Guerra Mundial, de los campos de concentración, del llamado equilibrio del terror, como que el héroe como tal se desvanecía y casi no nos interesaba el ser humano como era –concreto, descriptible, individualizado–, sino la condición humana en general, como una voz que nos habla desde la profundidad de nosotros mismos, y eso genera la necesidad de que esa voz se refleje, se interprete y se reconozca en el mundo sensorial, en el mundo de las imágenes, de las sensaciones y quizás eso solo sea posible en la vida cotidiana. Esta relación, digamos, es la que produce determinados textos.

AM: Pero recién acabo de leer uno de tus últimos libros de cuentos, *Historias del país fingido*. La historia de J, la persecución a J...

FPA: Pero creo que ese texto es de otro libro, y se titula *De bicéfalos y otros*.

AM: Pero bueno, tú ahí tienes una delectación morosa en los gestos, en las conductas que se van volviendo repetitivas; al final pierden su sentido, pierden su singularidad, o sea, la ritualización hace que se pierda la contingencia de los hechos y que se dé una dimensión que lleva al vacío y a la crueldad en algún sentido. Ahora que esa persistencia en el mundo de las sensaciones y en la descripción exhaustiva de gestos, de conductas, de movimientos, de pensamientos, de sentimientos, el efecto de eso es un enorme vaciamiento que produce una angustia muy fuerte.

FPA: De eso se trataba, es decir, también se trataba de crear en el lector una sensación de angustia frente a la realidad que pudiera, digamos,

transformarlo a él como persona, como una forma de confrontación con su realidad; en el caso del personaje al que aludimos, por ejemplo, se trata de un pesquista, creo, al que le ordenan perseguir a un individuo y la persecución se prolonga de una manera que puede ser infinita porque no hay una contraorden, y él, como el burócrata puntilloso que es, inventa las formas más insólitas para seguir cumpliendo con su misión, en un mundo lleno de imágenes contrapuestas, cometido en el cual llega incluso a identificarse con el perseguido. En cierto momento, hay una transposición del personaje hacia el otro, como una metamorfosis, pero la idea era justamente inquirir en un personaje que se duplica. Sobre mi literatura, la estudiosa y crítica Rocío Bastidas hizo una excelente tesis, lo cual le agradezco ahora públicamente, y allí ella habla precisamente de ello, de estos personajes dobles.

AM: *La doblez...*

FPA: La doblez, la duplicación, y como no somos seres completos, estamos tratando de reconocernos a nosotros mismos; pero la idea es justamente llegar a un clímax, si se puede, a una catarsis y menos a una intelección; a una experiencia, digamos, que se hace necesaria para transmitir lo que uno desea. También creo que no ha habido en ello, desde luego, una intención explícita: provocar en el posible lector que va descubriendo, va descifrando el texto, una concientización puntual, por decirlo así.

AM: Yo creo que hay una conciencia ritualizadora, por lo menos en *Historias del país fingido*, donde hay una visión de la guerrilla y en donde todo se ritualiza; las relaciones se vuelven vacías de sentido. Eso es, digamos, muy duro.

Pero cambiando de tema, cuando Pancho estuvo en la URSS, se derrumbó la URSS, cuando estuvo en Yugoslavia, se derrumbó Yugoslavia, entonces, por ahí, supongo que habrá sido Abdón Ubidia el del chiste, se decía que la solución era mandarle a Pancho de embajador a Estados Unidos. Tú has tenido una vida de diplomático, has viajado muchísimo y yo sentí en esta última novela que he leído, sentí la presencia de esos viajes, en *La razón y el presagio*, *Tratado del amor clandestino*. Hay también allí toda una metáfora del viaje. En *La razón y el presagio* se introduce un personaje, presumiblemente tu padre, que va acompañado de un niño de diez años, juguetón, pícaro, con una expresión peculiar en su mirada. Entonces aprovechas para meternos en el personaje niño. Un

poco, esos desplazamientos, esos viajes y todo ello, cómo que han estado presentes en tu literatura.

FPA: Bueno, es interesante. Yo tenía la sensación contraria, que más bien los viajes no han tenido mayor incidencia en mi literatura, pero creo que eso es una imagen, tal vez, equivocada. He pensado siempre mis temas, las tramas, las situaciones de la literatura, centradas en una ciudad que se llama Quito, en un ambiente de clase media, con esos referentes de los que habíamos hablado antes de la ciudad vieja como escenario casi recurrente en mis textos. Más bien yo pensaba que los viajes, el vivir en otras latitudes, no incidía en mi literatura, pero en realidad, creo ahora, sí inciden, porque uno, cuando se distancia, cuando se va del país, ese distanciamiento le permite mirar más objetivamente las cosas, podría ser. De hecho, uno encuentra también personajes que le sirven para introducirlos en los textos, o situaciones análogas que pueden ser metafóricas o extrapoladas. Ahora, en el caso de *La razón y el presagio*, que es una novela con cierta intencionalidad política, con personajes que vienen de fuera, allí aparecen muchos tomados de la realidad allende el país: unos exiliados, por ejemplo, de la guerra yugoslava, que se encuentran en el Ecuador. Aparecen, asimismo, otros personajes que no son precisamente los de tu ciudad, los de tu entorno íntimo. Sí, seguramente uno toma modelos, porque el escritor (están aquí algunos: Raúl Vallejo, Raúl Pérez) es una especie de ladrón de la realidad. Se apropia, puede apropiarse de todo lo que aparece, todo le sirve en el contexto de su obra, que es su contexto, que son sus demonios –no sé si esté de moda eso todavía–, que es el mundo, su visión primordial que quiere y siempre está transmitiendo, de la cual va rotando todo lo cotidiano, pero sí, sin duda alguna, personajes, situaciones, experiencias le sirven, pero yo creo que disiento un poco de ti, yo creo que más bien lo fundamental ha sido mi fidelidad no deseada a la realidad de esta ciudad, de este país. El exterior, las experiencias externas, han sido más bien circunstanciales, simplemente funcionales a momentos, pero no como...

AM: Bueno, yo no he dicho que haya una presencia marcada. Hice la pregunta nada más. En esta novela, *La razón y el presagio* sí es marcada, hay una presencia dramática que entra a Europa, a Alemania, entra a Yugoslavia, a París...

FPA: Realmente quizás hubiera sido bueno y rentable que hubiese sido una novela de espionaje, mujeres, sexo, pero...

AM: Ya que hablas de sexo, aunque es un terreno peligroso como se vio en la entrevista a Abdón Ubidia. ¿Cómo está presente el erotismo? En esta novela lo que se ve es el erotismo que parte de esa idea de la disolución de los seres en el orgasmo, pero al mismo tiempo se está planteando que esa entidad como que se separa de los amantes en última instancia, porque hay un tercero. Entonces me pareció una imagen interesante de la cuestión erótica, y sería interesante que comentes algo al respecto.

FPA: Bueno sí, el erotismo, presente en la vida humana, expresa una posibilidad de libertad; entonces y, generalmente en las situaciones correspondientes, necesariamente tiene que aparecer. Los personajes buscan como una salida a la pequeñez, a la mezquindad, a la rutina de su vida cotidiana, es decir, los personajes buscan, parecen buscar eso. Pero claro, en la experiencia sexual; sobre eso hay mucha literatura, no solamente hay dos seres, hay un tercero, pero ese tercero es uno mismo observándose. Esa idea casi obsesiva del doble, del triple que aparece en algunos textos míos, para tratar de multiplicar y ver la situación desde otra, desde diversas perspectivas. En el erotismo se da esa posibilidad de una liberación hacia un mundo utópico, que tiene que ver con el poder, el poder omnipresente; el erotismo como forma de liberación, de subversión, de transgresión de esa cotidianidad agresiva muchas veces.

AM: Estaba pensando, creo que es Proust, no recuerdo, son seis libros en uno, los que uno cree que son, multiplicados por dos, seis, es una orgía. Otra temática que me parece definitivamente fuerte en tu literatura, es la del mal. Yo recordaba a Ricoeur, que plantea dos líneas sobre el mal: la visión agonística y la visión ética. La visión agonística es aquella en que el mal es una fuerza más allá de la voluntad de los seres que está en el principio de todas las visiones religiosas, y que en concreto es lo que mi hija, cuando tenía cinco años, hizo una travesura y me dijo: es que mira, yo soy así y pues qué quieres que haga; entonces es esa fuerza arrolladora. La visión ética del mal, en cambio, es aquella en la que el mal es producto de la libertad humana, la mítica del pecado original: Adán es libre y transgrede la orden y funda el mal, a la vez, por ahí está la serpiente, como la fuerza arrolladora, primordial, entonces esa es una de las imágenes y en tu literatura, el mal es muy fuerte, el mal está presente continuamente. Ahora, también hay otro planteamiento al respecto, hay un mal perverso, pero hay también el otro mal a lo Hegel, que decía que la Historia avanza por el lado del mal, entonces hay exaltaciones del mal como perversidad y otras

que reivindican el mal como transgresión. ¿Cómo estaría presente todo esto en tu narrativa?

FPA: Sí. El mal está presente desde que la situación en sí, lo que vemos, está signada por el mal. No debería ser así, pero es; entonces, uno se pone a reflexionar y creo que el mal está vinculado con el poder, mejor dicho, es un efecto de la ineludible presencia del poder en la sociedad, en la historia humana. A veces yo pensaba que si no hubiera la percepción del mal, la sociedad tal vez no se habría desarrollado. El mal viene a ser una invención de la sociedad, necesaria para la supervivencia, como decir, en los seres animales y los seres humanos también, el instinto de conservación. Si no hubiera la percepción de que esto es malo o lo que la sociedad califica como “malo”, entonces esa sociedad no se desarrolla. Esto quiere decir que la percepción del mal está ligada con una estructura de poder, elemental, compleja, de la que emana, y que se opone al reino de la libertad que de cierta manera es el de la infancia.

Uno de los filósofos que más ha hablado sobre el mal es Georges Bataille. En su ensayo *La literatura y el mal*, estudia el tema en algunos escritores significativos, entre ellos, Emily Brontë, autora de *Cumbres borrascosas*. En esa novela, el personaje es perverso, pero es perverso porque se rebela contra la sociedad que le ha robado su infancia, léase su libertad. Bataille habla del personaje como “el maldito que lucha por recuperar el reino perdido”. De alguna manera, el poder, la sociedad, nos han arrebatado ese estado de inocencia, de libertad plena que tal vez es la primera infancia, y luego esa misma sociedad nos antepone un juego de máscaras, nos impone la idea del bien, que sería el mal de alguna manera, y el mal como aquello que se opone al orden, al poder. Creo que casi en todos los escritores, la gran mayoría, el mal es un tema subyacente, puede no ser un tema central pero siempre estará ahí, inmerso, inherente al ser humano. Entramos ahí incluso en otra discusión: el mal es una categoría propia de la sociedad, sin la cual la sociedad no se entendería, sobre todo, el poder no se entendería, como lo que decía, no sé si Rilke, que el mal es una fuerza inherente a la naturaleza humana, y por ejemplo, si tú lees la *Historia del ojo*, de Bataille, escrita para ilustrar sus planteamientos sobre el mal, nos encontramos con una historia en la que los personajes niños o adolescentes desplazan con toda libertad sus instintos; pero en el ámbito de la sociedad esta se encarga de ir limitando eso. Yo creo que muchos de ustedes han leído *El señor de las moscas*, de William Golding, en la que un grupo

de niños naufragan y quedan perdidos y abandonados en una isla, pero son niños, y, sin embargo, en esos niños que se suponen son inocentes, y lo son, aparece pronto una estructura de poder: algunos de ellos asumen un claro liderazgo, casi una tiranía, otros se someten, otros se insurreccionan, y aparece el mal. Tal vez Golding piensa, quizás como Rilke, que el mal es inherente a la naturaleza humana o al poder. En toda sociedad se aparece, y esa es la fuente del mal. Pero sí, sin duda alguna, yo creo que el mal emana de los personajes, de la violencia, de la imposición de unos y otros, del despotismo, pero sobre todo de esa relación de poder que está inmersa, inmiscuida, en el sentido foucaultiano, en toda la sociedad.

AM: Junto al mal hay algo que es muy dominante en tu literatura: la crueldad. Una obsesión por la crueldad, enorme, desde el cuento que tú mismo mencionaste, que trata del padrastro que flagela al niño, o aquella sociedad que trata de eliminar a los niños de todas formas y recurre a diversos procedimientos para hacerlo, pero no puede eliminarlos, o ese texto de *Historias del país fingido* donde se cuenta que para lograr superar esta realidad tan cruel, tan brutal, tan violenta, tenemos que imaginar (tal la situación planteada en el relato) algo peor que eso: entonces hay gente que se dedica a imaginar todos los horrores posibles, de manera que ya lo que ocurre en la sociedad va pareciendo un juego de niños, va perdiendo importancia, hasta que, finalmente, habrá un retorno de lo real y lo imaginario y perderá fuerza. Hay otro cuento que es sobre, ¿seres de rostro cruel? ¿Puede ser? El tema de lo cruel, de una reiteración muy fuerte. Esa visión permanente en tu narrativa sobre la crueldad, ¿cómo la explicas?

FPA: Sí, me siento un poco acusado. Eso me remite a lo que tú decías hace un rato: la ritualización de la cotidianidad; pero la cotidianidad es cruel, entonces, la crueldad también se ritualiza. De alguna manera, yo creo que lo que el escritor trata de hacer son metáforas de la realidad, si esa realidad es cruel, pues esas metáforas inciden en ese plano de la crueldad que también tiene que ver con el poder, como en el tema del padrastro, o en un cuento titulado “Dispersión de los muros”, en el que una sociedad de adultos decide eliminar a los niños. Yo amo mucho a los niños, si me ven con mi nieta soy un abuelo muy dulce, pero ese cuento, “Dispersión de los muros”, es también una metáfora del poder y de la posibilidad de insurreccionarse, de alguna manera, de cambiar la vida, la realidad. Ese cuento que tú mencionas se llama *De la política antirrealista*, y es un juego, digamos, la literatura tiene un nivel lúdico, un juego, un texto en el que en una deter-

minada sociedad parecida a la que vivimos en algunos países, el crimen se vive a la orden del día, y alguien dice, verificando lo que se vive y se palpa: “la realidad supera la imaginación”, entonces, se cuenta, el partido antirrealista decide revertir las cosas, hacer que la imaginación supere la realidad y atenuar, así, en esta, el crimen, la violencia. Hay entonces un reflorecimiento de la novela negra, de los *thrillers* sangrientos, de la literatura escatológica. Materiales escabrosos, para tratar de lograr aquello: que la imaginación supere a la realidad. Bueno, como he dicho, se trata de un juego, pero en el fondo, de una metáfora de lo que sucede en la realidad. Entonces, creo que, en ese sentido, esta ritualización expresada en lo cruel, como expresión de una presencia del mal y del mal como una emanación del poder, ironiza e intenta proyectar una mirada sobre toda esta problemática.

AM: Creo que fue Oscar Wilde el que dijo que con buenos sentimientos se hace mala literatura. Es una tesis que Jorge Luis Borges repetiría por todas partes, y si le das la vuelta quedaría que con malos sentimientos se hace buena literatura. Pienso que tu literatura se nutre del mal, de la crueldad en extremo; entonces estamos, con eso no hay ninguna acusación, que la literatura es amoral en algún sentido, no puede estarse planteando dirigir el bien, como dice Borges, entre tantas actitudes contradictorias. Macbeth, por ejemplo, es un gran personaje, pero no es un modelo de ciudadano británico, entonces los personajes malditos son los que tienen riqueza humana.

Me gustaría una reflexión tuya, digamos, sobre el hecho de que hay corrientes que plantean la absoluta ausencia de narrador, la absoluta ausencia de opiniones o reflexiones o de una conciencia de lo que está ocurriendo, cuyo ejemplo sería Truman Capote, en un sentido, y Hemingway; es una crónica, no hay voces exteriores a los personajes. Hay otra literatura que es de una extrema autoconciencia, donde te ubicarías tú, cuya conciencia permanente, digamos, es la de mirar el mundo, reflexionar sobre todos los hechos, no del narrador, sino de los mismos personajes, pues los personajes reflexionan, dan sentido o le quitan sentido a sus hechos, lo cual sería allí...

FPA: Yo aspiraría a ubicarme en la primera categoría, pero es difícil realmente. Alguien decía que la técnica de Hemingway, la del iceberg, era que las motivaciones y la técnica misma quedaban sumergidas al fondo y lo que aparece son los personajes, lo que transcurre. Eso es a lo que yo aspiraría, pero creo que en mi literatura hay más bien un sentido de autoconciencia. Siempre trato de no tomar partido, yo creo que la literatura no

tiene por qué tomar partido, sino que el lector sabrá, de la experiencia del hecho literario, sacar sus conclusiones. En ese sentido, reitero, creo más bien que se trata de lo segundo, una autoconciencia, que reflexiona pero que de ninguna manera, y eso he procurado siempre, permite que la voz del autor aparezca, sino que sea la situación, los personajes, lo que piensan ellos, sus monólogos, los que den la pauta de lo que se quiere expresar.

AM: Llegando un poco a esto, cuando tú señalabas, al comienzo, las razones por las cuales te miraban como escritor, era porque en tu escritura lo denotativo ya no era lo dominante, como es normal en los que recién empiezan a escribir, sino que se veía una fuerte presencia connotativa. ¿Cómo miras esa relación en tu narrativa, se podría decir que hay una sobrebundancia del nivel connotativo?

FPA: Bueno, yo pienso que la literatura, la verdadera, se da en el nivel connotativo. Puede haber, siempre se habla de la relación entre el periodismo y la literatura, puede haber páginas memorables en el periodismo, pero yo pienso que este, fundamentalmente, no es literatura, quizás en esto me alejo de lo que leí últimamente de García Márquez, que piensa en el periodismo como una forma de la literatura. Yo, al contrario, pienso que la literatura es algo diferente. El periodismo tiene que informar, incluso en el reportaje, de lo que está pasando, por eso tiene que usar la palabra directa, la más descriptiva, la que realmente describa la situación para que el lector y el público conozcan lo que está sucediendo. La literatura no tiene esa obligación. En realidad, la literatura incide en otros niveles, o de un hecho coyuntural concreto se preocupa de ver lo que está detrás y en ese sentido yo creo que, por lo menos la literatura contemporánea o lo que llamamos literatura, es necesariamente connotativa, compleja, problemática, y a veces eso puede atentar en la relación entre lector y escritor; a veces, el lector se queja de que el texto es demasiado problemático, pero yo creo que es necesario que el lector sea una especie de co-creador. Una vez alguien me preguntó cuál era mi modelo de lector, o el lector que yo quisiera construir, y yo le respondí que mi lector ideal sería alguien como Teseo entrando en el laberinto, y que finalmente logra matar al minotauro; el minotauro sería el tema subyacente, el secreto, quizás, codificado del texto literario. O sea, el lector encontrará el goce de la lectura, porque la literatura aparte de que tiene que llevarnos a una reflexión, aunque no necesariamente, sí debe entrañar un nivel de goce estético, y una de las más altas posibilidades para ello es la de que el lector se

convierta en un co-creador del texto. De alguna manera, el texto literario se consume o se perfecciona con el lector.

AM: Bueno, la última pregunta, ya para que intervenga el público. Leyendo *Historias del país fingido* descubro una fuerte pasión por Kafka, entonces la pregunta sería, ¿cuáles han sido los escritores que has amado, los que crees que más han incidido, no digo influido sino incidido en tu pasión literaria, a nivel general y a nivel de Ecuador?

FPA: Yo creo que Kafka fue una fuerte presencia en todos nosotros y en mi caso personal fue algo obsesivo. ¿Por qué me interesó Kafka? Por lo que es Kafka, aunque ha dado lugar a muchas interpretaciones. En mi caso, creo que uno de los temas fundamentales de la literatura kafiiana es eso, el desentrañamiento del poder que incluso le hizo hasta profetizar, si se quiere, presentir acontecimientos que luego de su muerte sucedieron. En ese sentido, Kafka, su literatura, su mitología, incidieron profundamente, pero siempre he tratado, y es una obligación también, independizarme; incide, sí, pero uno tiene que encontrar su propia palabra. Otro escritor muy importante para mí fue, años después, sin duda alguna, Onetti; Borges, por su parte, es una lectura a la que siempre regreso, regresaré y creo que muchos regresaremos; Rulfo también con esa cosa que sería un sueño lograrlo, una literatura indígena que está muy lejos del indigenismo, en la cual hay una fusión dialéctica con lo terrígeno, con lo vernáculo como materia de una gran literatura. En el caso ecuatoriano habíamos citado ya a Palacio aunque sin duda alguna leí mucho a José de la Cuadra, a Enrique Gil Gilbert, son autores de los que aprendí mucho. Estos son los autores primordiales que podría nombrar, hay muchos más, lógicamente: Arreola, autores franceses, italianos, pero creo que estos son los que un poco, para ceñirme a la palabra que decías: ‘incidir’ en mi literatura, podría citar. Lógicamente, en la interrelación con los compañeros de generación, incide mucho esa especie de intercambio intelectual, textual, eso, sin duda, influye de manera determinante en el quehacer creativo. Entre ellos está, lógicamente, Alejandro Moreano.

AM: Bueno, hemos oído a Pancho, uno de los más singulares escritores del siglo XX y de estos días del XXI. Creo que han sido muy importantes sus diferentes opiniones y ahora sería interesante que ustedes hagan preguntas u observaciones, inquietudes sobre la exposición de Pancho y su narrativa en general.*

Fecha de recepción: 30 noviembre 2010
Fecha de aceptación: 28 diciembre 2010

Fuga hacia adentro: *Tratado del amor clandestino*, de Francisco Proaño Arandi

ALICIA ORTEGA CAICEDO

Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

RESUMEN

En este texto, la autora desarrolla, en primera instancia, una reflexión crítica en torno a la demanda de “extraterritorialidad” de la literatura ecuatoriana, que desde la década de los 90 del siglo pasado se ha constituido como en una especie de constante; esa ausencia ha impedido que la narrativa alcance los horizontes de universalidad, pues su fijación en lo local la ha atado, según ciertos juicios, a superar este tipo de lazo con el pasado. Ortega examina este debate a la luz de la tradición latinoamericana, en donde tiene sus antecedentes e historia, incluso pone como ejemplo la célebre discusión entre el narrador peruano J. M. Arguedas y el argentino J. Cortázar respecto a lo que significaba e implicaba lo nacional-local y el ser cosmopolita entendido como la opción de universalidad. En segunda instancia, la crítica analiza la novela *Tratado del amor clandestino*, de F. Proaño Arandi, para poner en contraste lo que ese debate sugiere y de alguna manera demostrar que ese “viaje hacia dentro” de la historia íntima del drama de los personajes es, a su vez, un desplazamiento a lo que califica como un viaje a “los orígenes” que, a más de que lo expliquen como sujeto, lo ubican dentro de una historia de la que participan otras voces, otras presencias, realidades, memorias y actores.

PALABRAS CLAVE: Novela ecuatoriana, Francisco Proaño Arandi, extraterritorialidad, literatura ecuatoriana, orígenes.

SUMMARY

The author proposes in this article, firstly, a critical reflection about a claim for “extraterritoriality” in Ecuadorian literature which, since the 1990’s has become a constant; this absence has prevented Ecuadorian narrative to reach an universal status, since its ties to what is local has bound it, in the opinion of some, to the inability to overcome its ties to the past. Ortega studies this debate under the scope of the Latin American tradition, where its background and history reside. She even uses the well-known discussion between Peruvian writer J.M. Arguedas and Argentinean J. Cortázar about what the national-local implied, and the cosmopolitan being understood as an option of universality. Secondly, the author analyzes the novel *Tratado del amor clandestino*, by F. Proaño Arandi to make a contrast about what the debate suggests, and, in some way, prove that the “inward retreat” of the intimate story of the characters’ drama is, at the same time, a motion to what she describes as a journey to “the origin”. This, besides describing the main character as a subject, places him in a story that is shared by other voices, other presences, realities, memories and actors.

KEY WORDS: Ecuadorian novel, Francisco Proaño Arandi, Extraterritoriality, Ecuadorian literature, origins.

HACIA FINALES DE la década de los noventa del siglo pasado y en lo que va del presente, ha ido tomando fuerza una postura crítica que le hace a la literatura ecuatoriana una exigencia de “extraterritorialidad”.¹ Desde estas premisas, la literatura ecuatoriana parecería pecar de cierto exceso de localización; de una obsesiva mirada hacia adentro que, desde dicha perspectiva, dificulta el diálogo en un horizonte de interpelación “universal”. Estas demandas de cosmopolitismo y universalidad tienen larga data en la tradición crítico-literaria latinoamericana, en el contexto de un debate que articuló el “discurso americanista”, la afirmación del mestizaje, el proyecto de la descolonización cultural; la pregunta por las influencias, las contradicciones, la “diferencia” latinoamericana con relación a los discursos occidentales. En la perspectiva anotada, me interesa resaltar cómo decanta el curso de esta tradición en la propuesta de Ángel Rama, en su libro *Transculturación narrativa en América Latina*. En

1. Dos libros que dan cuenta de dichas posturas son: *La cuadratura del círculo*, 2006, en particular el ensayo “¿Volver a tener Patria?”, de Iván Carvajal; y *Síndrome de Falcón*, 2008, de Leonardo Valencia, que reúne varios ensayos escritos por el autor desde finales de los noventa. En otro texto he dado cuenta de las posiciones desarrolladas en estos libros, así como de las respuestas de intelectuales como Alejandro Moreano y Michael Handelsman.

esta publicación, el crítico uruguayo parte por reconocer ese “movedizo y novelero afán internacionalista”, que ha motivado la búsqueda de “originalidad” en la literatura latinoamericana. Una búsqueda que, en el marco de los diferentes momentos de emancipación política, ha colocado su mirada en diferentes zonas geográficas tenidas paradigmáticamente como matrices modeladoras de saber y modernidad; es decir, de un saber moderno. Esta suerte de atracción hacia un polo externo ha sido, paralelamente, alternada con una suerte de pulsión interior que ha posibilitado, a escritores e intelectuales, mirar hacia adentro de sus territorios, en la búsqueda de “fuentes nutricias” identificadas como tradicionales y propias.

Precisar los términos del diálogo entre lo propio y lo ajeno ha dado lugar a múltiples reflexiones y debates, en las diferentes coyunturas de nuestra historia. En el contexto latinoamericano, el debate sostenido por José María Arguedas y Julio Cortázar, entre 1967 y 1969, da cuenta precisamente de la lucha por el poder interpretativo entre el escritor tildado como “provinciano” y aquel que se asume como “cosmopolita”. Arguedas incorpora momentos de dicha disputa, en los diarios de su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Desde la perspectiva de Arguedas, la posibilidad de sentir plenamente el “jugo de la tierra” (en el sentido de pulso de vida) tiene que ver con la posibilidad que tiene un escritor de revolcarse en esa misma tierra, en el sentido metafórico de dejarse tocar por la tierra que deviene horizonte de narración. Lo que está en cuestión es la legitimidad de un saber “provinciano” frente a los cuestionamientos de aquel que se construye “desde las altas esferas de lo supranacional”. A esta tensión hace referencia Arguedas, en el Primer diario de la novela: “Como si yo, criado entre la gente de don Felipe Maywa, [...] dijera que mejor, mucho más esencialmente interpreto el espíritu, el apetito de don Felipe, que el propio don Felipe. ¡Falta de respeto y legítima consideración!”.² Lo que está en disputa es el lugar de la interpretación, el lugar de la interpretación americana. Es, precisamente, esa “fuga” hacia adentro la que hace posible romper con la dicotomía de un mundo pensado desde un adentro (idealizado, vulnerable) o desde

2. José María Arguedas, “Primer diario”, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1972, p. 19.

un afuera (violento, ajeno): “Y cuando desde San Miguel de Obrajillo contemplamos los mundos celestes, entre los cuales giran y brillan, como yo lo vi, las estrellas fabricadas por el hombre, hasta podemos hablar, poéticamente, de ser provincianos de este mundo”.³ La enunciación “provinciana” reclamada por Arguedas viabiliza la comunicación de un saber tan profundo de la “aldea” que alcanza verdadera resonancia universal. Una resonancia en el otro lado de la frontera imaginada y sentida. Además, lo que está implícito en el pensamiento del escritor peruano es que la misma demanda de cosmopolitismo lleva una marca colonial. No imagino a un escritor del llamado “primer mundo” ensayando tal reclamo. La aldea de unos deviene horizonte de imaginación y aprendizaje para otros.

Para volver al caso ecuatoriano, pensar –desde cierto lugar de la crítica– la autonomía, el lenguaje y la imaginación como los “verdaderos territorios” de la literatura, responde a varias coyunturas de nuestra contemporaneidad. Las ilusiones de la globalización (las promesas de un mundo al alcance de las manos); las seducciones del mercado editorial transnacional (publicar en Alfaguara, por ejemplo, es asumido casi como reconocimiento de realización y éxito profesional); el impacto de las nuevas tecnologías de comunicación y los procesos de desterritorialización de la cultura; las redes virtuales de socialización y comunicación (el impacto de los *blogs* en una dinámica configuración de comunidades virtuales de discusión); la emergencia de una nueva generación (la vuelta del discurso antirrealista como “una especie de *rito de pasaje* que toda generación debe cumplir”, al decir de Moreano); el exilio y la migración que, en un gesto de curiosa prestidigitación, devienen horizonte de prestigio y celebración. Digo “curiosamente” en diálogo con Said, pues el crítico palestino sostiene que aunque el exilio se ha convertido en un motivo poderoso y enriquecedor de la cultura moderna, hay que tener también presente que “el verdadero exilio es una condición de abandono terminal”.⁴ Ciertamente, la cultura occidental moderna es en gran medida obra de exiliados, emigrados, refugiados; sin embargo, insiste Said, muchas formas de desplazamientos masivos ocultan lo “verdadera-

3. *Ibid.*, p. 28.

4. Edward Said, “Reflexiones sobre el exilio”, en *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, Barcelona, Debate, 2005, p. 179.

mente horrendo”, lo “insoportablemente histórico”, en las acciones de unos seres humanos que obligan a otros seres humanos a vivir en el desarraigo. Cabe aquí recordar el sentido de “extraterritorialidad” tal como lo ha pensado Georg Steiner:⁵ el despojamiento de la tierra propia implica la extrañeza de habitar otras lenguas. En este sentido, escribir en una lengua ajena a la propia coloca la escritura en un límite de extraterritorialidad simbólica. En ese límite irrumpe, sin embargo, una escritura que deja colar el idioma “subterráneo”. Es esa irrupción la que dota al texto escrito de un carácter “excéntrico”, que lo hace ver diferente, como “fuera de su tiempo”. Podríamos pensar que en esa dolorosa grieta se inserta, por ejemplo, la escritura del propio Arguedas. Son precisamente las resonancias de su lengua quichua (la fuerza de esa matriz cultural) la que “se trasluce” en su escritura y le confiere una cualidad “universal”, parafraseando las ideas de Steiner. Sin duda, Arguedas no dejó nunca de sentirse “fuera de casa” escribiendo en español, ese extrañamiento exacerbó una conciencia de escribir “sentado a la muerte”.

La “localización” de la escritura literaria ecuatoriana no comparte la filiación cultural de Arguedas. Me parece que esa posibilidad quedó abortada desde el momento en que la generación de escritores que emerge hacia la década de los sesenta –y que funda lo que se conoce como la “nueva narrativa ecuatoriana”– sepulta a Icaza y reconoce en Palacio su línea de filiación estética. Una filiación voluntaria que ha sido leída por el crítico Alejandro Moreano no como un gesto parricida (aunque así lo pensaron quienes protagonizaron la escena cultural de aquellos años), sino “matricida”: una literatura que celebra su “mayoría de edad” (liberarse del “realismo”) con el asesinato de Domitila (la madre india del chulla Romero y Flores, el personaje de Icaza en la novela de su mismo nombre) y la búsqueda de un nuevo padre en el Río de la Plata o en Europa (Cortázar, Onetti). El horizonte de estas búsquedas y disputas ha devenido eje articulador en parte significativa de la crítica literaria ecuatoriana: sobre todo en Agustín Cueva y su valoración de la obra de Palacio, Icaza y la de sus propios compañeros de generación. El “peso” del referente “nacional” (su anclaje geográfico), advertido en la literatu-

5. Georg Steiner, “Extraterritorial”, en *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*, Madrid, Siruela, 2002, pp. 17-24.

ra ecuatoriana, tiene que ver con la pregunta por el advenimiento de una “literatura verdaderamente nacional” (principio de valoración desde la perspectiva de críticos como Ángel F. Rojas, Benjamín Carrión, Agustín Cueva) en el horizonte político de romper con el peso de la Colonia: “Y hoy, en 1967: solapada, esquivada, cual si temiese que advirtamos la magnitud de su presencia; el ruido de sus campanas opacado por el de las bocinas de lujosos automóviles, y la clientela de sus templos relativamente mermada –la Colonia sigue en pie–. Solo que a fuerza de cohabitar con ella, su rostro se nos ha vuelto tan familiar que hasta parece contemporáneo nuestro”.⁶ Así se abre *Entre la ira y la esperanza*, de Agustín Cueva, con una referencia que su autor hace a un clásico libro de geografía y geología del Ecuador, escrito por el geólogo alemán Teodoro Wolf, de 1892. En ese libro, Cueva contempla un daguerrotipo del Quito del siglo XIX, después de la Independencia. Lo que ensaya Cueva, en esa mirada, es dar cuenta de los signos de colonialidad que aún persisten, como “leyenda y realidad”, al momento de su escritura.

Por otro lado, me parece que la inscripción territorial de nuestra literatura tiene también otra razón de ser. En un ensayo en el que Said reflexiona en torno a la poesía de Yeats⁷ sugiere que si algo distingue de manera radical una imaginación “anti imperialista” es la primacía de lo geográfico. Ante todo, propone el autor, el imperialismo es un acto de violencia geográfica, a través de la cual el territorio colonizado es explorado, cartografiado y puesto bajo control. Así, el proyecto descolonizador supone también una suerte de “restauración” de la identidad geográfica: la afirmación simbólica del territorio. Es así que Said reconoce cierto “impulso cartográfico”, como una fuerza detonadora de escritura, en escritores como Yeats, Neruda, Césaire, entre otros. La búsqueda de “autenticidad”, en el contexto de naciones poscoloniales, pasa por la necesidad de renombrar el territorio, como gesto de recuperación simbólica y reinención del sentido de pertenencia; como punto de partida para narrar otras historias. Me parece que hacia esta misma preocupación

6. Agustín Cueva, *Entre la ira y la esperanza*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1967, pp. 7-8.

7. Edward Said, “Yeats and Decolonization”, en Terry Eagleton, Fredric Jameson, Edward Said, *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, pp. 69-95.

responde, por ejemplo, el llamado de Cornejo Polar hacia una crítica “ancilar”, en relación a una literatura comprometida con su realidad.

Esta idea del “impulso cartográfico”, tal como lo propone Said, es, desde mi lectura, sumamente sugerente para pensar los caminos por los cuales no ha dejado de transitar parte significativa de la literatura ecuatoriana sigloventina. En algunas novelas ecuatorianas, en un corpus que se inicia bajo el impulso de los escritores de la Generación del 30 hasta la época más contemporánea, es posible advertir un motivo recurrente: aquel que tiene que ver con la pregunta por los orígenes. Muy a menudo, sorprendemos al protagonista tras las huellas de un padre ausente. La búsqueda del padre, la filiación familiar únicamente vía línea materna, suelen ser un pretexto en las peripecias del personaje, razones que definen trayectorias y desplazamientos, detonadores de violencia y tensión social. Es un motivo que puedo reconocer en escritores de diferentes generaciones y con proyectos estéticos distintos: José de la Cuadra, Enrique Gil Gilbert, Alfredo Pareja Diezcanseco (en las décadas del 30 y del 40); Alfonso Cuesta y Cuesta, Jorge Icaza (en los 50 y 60); Jorge Enrique Adoum, Vladimiro Rivas, Francisco Proaño (en las últimas décadas del siglo pasado). En el contexto latinoamericano pienso, por ejemplo, en *Pedro Páramo* y la lectura que de esa novela hace Julio Ortega, en el sentido de leer en ella “la pérdida de la identidad del hijo bajo la arbitrariedad del padre”.⁸

Me interesa poner en diálogo algunas de las ideas planteadas con la novela *Tratado del amor clandestino*,⁹ del ecuatoriano Francisco Proaño Arandi. Esta novela obtuvo el Premio José María Arguedas 2010, y fue seleccionada entre las siete finalistas del Premio Rómulo Gallegos 2009. El narrador de la novela es un joven que, tras veinte años de ausencia del padre, emprende un difícil viaje en su búsqueda. Tras recibir una carta del padre ausente, parte hacia la zona de los Llanganati, en la Sierra ecuatoriana. Esta zona es una extensa cordillera andina en donde, según los relatos de la historia y la leyenda, se encuentra escondido el tesoro de Atahualpa. En la novela se la describe como “el paraje

8. Julio Ortega, “Discurso crítico y formación nacional”, en *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 251.

9. Francisco Proaño Arandi, *Tratado del amor clandestino*, Quito, Gobierno de la Provincia de Pichincha, 2008.

más brumoso e inexplorado del planeta”, adonde ha llegado el hijo tras las huellas del padre, con el propósito de resolver el “enigma” de su huida. Tras una difícil y larga jornada de viaje, localiza la morada en donde el padre ha vivido durante sus últimos años, en compañía de Isadora. En la casa-mirador, el hijo encuentra varios manuscritos del padre: cartas dirigidas a él y que nunca fueron enviadas, un *Tratado sobre los yacimientos minerales de la Cordillera Central-Oriental*, alusiones a una bitácora de viaje (un viaje iniciático realizado junto a Isadora). La novela que leemos no es sino el diálogo entre el hijo y la presencia ausente del padre, a través de las cartas encontradas y lo que, a su vez, el hijo le va contando de su vida. Comprendemos que el viaje mismo puede ser leído como una suerte de rito de iniciación: pues se trata de una ruta inhóspita, intrincada, abrupta; cruzada por quebradas, en un paisaje de fango, lluvia incesante, niebla. Son parajes en donde han trajinado un sinnúmero de viajeros en la búsqueda inútil del tesoro perdido que, según la historia, habría enterrado Rumiñahui, el último general de los incas quiteños, tras la noticia del asesinato de Atahualpa.

Las múltiples referencias a la geografía y a la historia son manejadas con extrema sutileza; pues no se trata de datos incluidos únicamente en función de una historia verosímil o de una mera referencia histórica. El devenir narrativo está íntimamente asido a la geografía, en dos dimensiones. Por un lado, el padre explica a su hijo el proceso de lo que, en principio, fue su amor clandestino con Isadora. El inicio de un amor atado a la construcción, paralela y secreta, de una ciudad vivida desde la clandestinidad. Por otro lado, el espacio del presente narrativo son las cordilleras de Llanganati, que no dejan de interpelar al narrador desde una historia que le antecede en siglos. Una geografía cargada de historia: la de exploradores –soldados, conquistadores, botánicos, mercenarios– al servicio del imperio español, unas veces, y del británico, en otras.

Para realizar el viaje, el narrador contrata el servicio de guías locales. Cuenta también con el conocimiento de papeles, mapas, cartas y noticias legadas por la historia de otros aventureros y buscadores del tesoro: el *Derrotero Valverde* (conquistador español del siglo XVI), *Notas de un botánico en el Amazonas y los Andes* (Richard Spruce, botánico y agente secreto al servicio del Imperio británico. Por 400 pesos consiguió la licencia para sacar semillas y plantas de la llamada cascarilla roja –quinina–, para llevarlas a la India y Ceilán –posesiones inglesas–). Todo este

legajo configura una suerte de texto paralelo con el que dialoga la novela, pues, además, el padre del narrador deviene una suerte de último vástago en la cadena de aquella genealogía de buscadores del tesoro. El narrador imagina a los guías como descendientes de los Ati: los guerreros encargados por Rumiñahui de vigilar para siempre el tesoro y la tumba del último de los Incas. Se sabe que todos quienes han intentado encontrar el tesoro han fracasado en su aventura, quizás debido a la cumplida labor de los descendientes de los antiguos guardianes guerreros, o por efecto de una “maldición cartográfica”. No se trata, sin embargo, de una novela histórica. Parte significativa de la misma se relaciona con el recuento que hace el narrador de su historia familiar, en una casa del centro histórico de Quito. Vuelve constantemente a ella en el esfuerzo por ordenar su propia memoria en el relato que hace a su padre, a la vez que intenta completar los vacíos a partir de las cartas leídas. Una memoria que se sitúa en Quito, en pleno momento de transición hacia la modernidad petrolera, el inicio de los setenta. De igual manera, ese escenario no es solamente soporte anecdótico del drama familiar en una casa del centro de la ciudad. Lo que sucede con la familia, casi solo de mujeres, remite permanentemente a formas muy concretas de administrar la cotidianidad doméstica: el amor, la sexualidad, la pareja, los lazos de familia, los prejuicios sociales, la iglesia, hasta el incesto.

En el viaje, el narrador encuentra el cadáver de su padre –así se anuncia al comienzo de la novela– abrazado al cuerpo de Isadora. Los cuerpos –luego de lo que parece un suicidio ritual– fueron arrojados a una de las lagunas de Ozogoche, de donde han sido rescatados. Hacia las lagunas de Ozogoche vuelan todos los años, desde finales de septiembre y durante todo el mes de octubre, los pájaros cucuvíes para lanzarse en ella en un vuelo suicida, lo que para los indígenas es un tributo suicida a las lagunas sagradas. Parte de la novela, aquella que corresponde a los relatos del padre, tiene que ver con su relación con Isadora, su amor clandestino, y el relato de un largo viaje iniciático, en la búsqueda de experiencias límites en el terreno del erotismo y lo sagrado. En pos de la plenitud de la experiencia erótica, la pareja parece encontrar en el abrazo suicida el límite humanamente posible. El abrazo de la pareja, según las cartas dejadas, pretende replicar a la pareja de Sumpa en su abrazo de diez mil años. La historia de los amantes de Sumpa se refiere al entierro de una pareja, de aproximadamente entre 5.000 y 6.000 años a. C., des-

cubierto en un cementerio paleolítico de la península de Santa Elena, en la Costa ecuatoriana. Se trata de una pareja joven, un hombre y una mujer, ligados en actitud amorosa. En el contexto ecuatoriano, los amantes de Sumpa tienen una gravitante resonancia poética. Jorge E. Adoum escribió el poema “El amor desenterrado”, inspirándose en el descubrimiento de la pareja. En el poema, Adoum reflexiona sobre el amor, el deseo, la complicidad secreta, el paso del tiempo: “¿era ya ahora,/ desde siempre como siempre,/ siempre contra el amor la tribu/ (y nosotros formando parte de la tribu)/ porque siempre la pareja es minoría?”.¹⁰ Me parece encontrar importantes resonancias de estos versos en la novela: la tensión entre la pareja clandestina y la tribu, como detonante de un interminable desplazamiento geográfico.

Aunque el narrador no encuentra al padre con vida, luego de la lectura de sus manuscritos, se siente capaz de emprender el viaje de retorno “libre de ataduras”. Es una novela en la que se cruzan varios viajes: el del hijo tras las huellas del padre, los viajes iniciáticos de la pareja, los buscadores del tesoro de Atahualpa. Todos estos viajes, que acontecen en diferentes tiempos, proporcionan un espesor histórico al viaje central de la novela, central en la medida en que deviene eje articulador de la trama narrativa. El viaje del narrador, en pos de su origen, solo adquiere sentido en el cruce con otros viajes que lo remiten a una geografía y a una historia que rebasa la de su casa y la de su familia. Pareciera ser que el enigma que persigue el narrador solamente logra ser resuelto en la medida en que es colocado en una perspectiva que trasciende su historia individual hacia un origen aún más remoto: aquel en el que se confunde la historia y la leyenda. Es como si los hilos de la trama familiar estuviesen demasiado cosidos a una geografía –la ciudad, los Llanganati– a una historia –el tesoro, la conquista, Sumpa, la pareja–. Mutilar alguna de las partes impediría reparar una memoria incompleta: la memoria del origen.

Desde mi lectura, la “maldición cartográfica” enunciada en la novela hace eco del “impulso geográfico”, tal como lo entiende Said a propósito de una modalidad de escritura literaria en países poscoloniales. En la novela de Proaño, la geografía tiene una resonancia –poética e histó-

10. Jorge E. Adoum, “El amor desenterrado”, en *Poesía hasta hoy, 1949-2008*, t. II, Quito, Ediciones Archipiélago, 2008, p. 945.

rica— que resulta clave en la resolución del enigma, de la búsqueda emprendida por el narrador. No se trata de un enigma cualquiera, sino de uno central: aquel que remite al origen.*

Fecha de recepción: 27 abril 2010

Fecha de aceptación: 04 junio 2010

Bibliografía

- Adoum, Jorge E., “El amor desenterrado”, en *Poesía hasta hoy. 1949-2008*, t. II, Quito, Ediciones Archipiélago, 2008.
- Arguedas, José María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1972.
- Cueva, Agustín, *Entre la ira y la esperanza*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1967.
- Ortega, Julio, “Discurso crítico y formación nacional”, *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Ávila, 1992, pp. 245-253.
- Proaño Arandi, Francisco, *Tratado del amor clandestino*, Quito, Gobierno de la Provincia de Pichincha, 2008.
- Said, Edward, “Reflexiones sobre el exilio”, en *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, Barcelona, Debate, 2005.
- , “Yeats and Decolonization”, en Terry Eagleton, Fredric Jameson, Edward Said, *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, pp. 69-95.
- Steiner, Georg, “Extraterritorial”, en *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*, Madrid, Siruela, 2002, pp. 17-24.

***Antiguas caras en el espejo* o crónica de una época feliz**

GALO GALARZA

Embajada de Ecuador, México

RESUMEN

En este texto, el autor presenta un recuento que es celebración de los años azarosos que le tocó compartir, en el ejercicio de la diplomacia, con el escritor y diplomático Francisco Proaño Arandi en los años 80 en varios países del continente. Se testimonia la experiencia intensa vivida en la Nicaragua sandinista; y en Cuba, enfrentando situaciones que, para Galarza, resultan inolvidables y vitales en medio de la heroicidad cotidiana de un pueblo del que prefiere siempre "hablar bien". Reconstrucción de diálogos literarios en los que en su momento se definió el título de la novela de Proaño: *Antiguas caras en el espejo*. Esta crónica es un viaje a la memoria y un testimonio de una pasión compartida: la literatura y la práctica profesional de la diplomacia con sus paradojas, desolación y, a veces, reivindicaciones; crónica que nos participa de algunos hechos que hoy son parte de la historia, pero también de la amistad fraterna entre escritores que nunca han dejado de saber amigos.

PALABRAS CLAVE: Francisco Proaño Arandi, escritores ecuatorianos, literatura latinoamericana.

SUMMARY

In this text, the author offers an account that celebrates the troubled years he shared, in the diplomatic world, with writer and diplomat Francisco Proaño Arandi during the 80's in several countries of the continent. Galarza gives testimony of the intense expe-

rience of Nicaragua Sandinista; and of Cuba, facing situations which, in Galarza's words, are unforgettable and vital in the everyday heroism of a country of which he always chooses to "speak nice". The author recreates literary dialogues in which eventually the title of Proaño's novel was defined: *Antiguas caras en el espejo*. The present chronicle is a journey in the memories and the acknowledgment of a shared passion: literature and the professional practice of diplomacy, with its contradictions, distress, and sometimes rewards; a chronicle that makes us part of several events which are now part of history, and also of the brotherly friendship between two writers that have always been friends.

KEY WORDS: Francisco Proaño Arandi, Ecuadorian writers, Latin American literature.

ASOMO MI ROSTRO al espejo del año 1980, es decir, hace 30 años, y no me reconozco. Mis ojos tienen más brillo, no aparece en el pelo ninguna cana ni barba en la cara. Sonríe diferente, parezco más feliz. ¿Dónde estoy? En una casa muy grande de Managua, Nicaragua, a donde he llegado a cumplir mi primera misión diplomática. Mi mujer se ha quedado en Quito con mi hijo recién nacido. Ellos vendrán más tarde. Afuera todavía suenan los ecos de una Revolución, aquella que derrocó a uno de los dictadores más feroces y corruptos de nuestra América y que nos llenó de ilusiones y esperanzas a miles de jóvenes de esa época. Las banderas roji-negras de los sandinistas flamean por doquier junto a las blanqui-celestes del país centroamericano. Las calles todavía huelen a pólvora y los efectos de la lucha armada se ven en el rostro de los muchachos y muchachas combatientes, todos vestidos de verde olivo, algunos de ellos están mutilados, otros llevan bastones, otros son empujados en sillas de ruedas. Entre ellos veo a un ahijado mío: Romel Sánchez, un joven bolivarenses que vino a enrolarse en las filas del ejército sandinista, en donde combatió y triunfó. En ese mismo ejército luchó más tarde contra las bandas armadas financiadas por Ronald Reagan, heredero sin duda de aquel otro invasor de Nicaragua, el filibustero William Walker. En uno de esos combates murió Romel, defendiendo a una patria que lo acogió como hijo. Un verdadero héroe de nuestro tiempo. ¿Tendrá algún monumento o placa que lo recuerde? O será que con él también se aplica el verso de Leonel Rugama: "Porque los héroes no dijeron que morían por la Patria, sino que murieron por ella".

Pasa el tiempo. Es septiembre u octubre del año 1981. Vuelvo a asomar la cara en el espejo y me veo en una ciudad distinta, estoy en La Habana, Cuba. El mismo calor sofocante que en Managua. Un entusiasmo diferente. Afuera ya no suenan los ecos de otra Revolución que triunfó mucho antes. Los héroes ya están colocados en placas y mausoleos. Algunos gobiernan el país. Otros están perdidos en el mar o murieron combatiendo en otros países. ¿Por qué he venido a parar en esta otra Revolución? ¿Voy acaso recorriendo un extraño túnel del tiempo? Han decidido mi traslado a la Embajada del Ecuador en Cuba porque nuestra misión diplomática fue asaltada por un grupo de individuos que querían huir de la isla. Entraron a la fuerza a la sede diplomática y secuestraron, a punta de metralla, al embajador (el respetado historiador Jorge Pérez Concha, biógrafo del general Eloy Alfaro); al ministro-consejero, Francisco Proaño Arandi; y, a otros funcionarios ecuatorianos y cubanos. Han decidido que yo venga a Cuba para ocuparme de las labores que cumplía uno de los secuestrados. En el Ecuador gobierna Osvaldo Hurtado, después del oscuro accidente de avión en que murió el presidente Jaime Roldós Aguilera, quien reestableció precisamente las relaciones con Cuba y reabrió nuestra Embajada en esta isla caribeña, la más grande de las Antillas, la que tiene forma de caimán. Cuando llegué a La Habana ya habían liberado a los diplomáticos secuestrados, viajó para ello una misión negociadora desde Quito (entre los negociadores estuvo el actual embajador del Ecuador en Washington). El gobierno cubano dio un plazo a los secuestradores para que desalojen la sede diplomática cumpliendo las disposiciones de la ley internacional y cuando venció el plazo y estos no habían salido los sacó a punta de bomba lacrimógena y los encerró en una prisión. Los negociadores ecuatorianos dijeron que ellos nunca habían autorizado el desalojo y el gobierno de Hurtado retiró, en protesta, al embajador Pérez Concha y dejó la misión a nivel de Encargado de Negocios.

Pero no nos adelantemos. Regresemos al espejo del tiempo. El avión ruso aterriza sobre la pista del aeropuerto José Martí de La Habana. Por las escalinatas descendemos, entre mucha gente, mi mujer, mi pequeño hijo y yo, que voy vestido con una camisa de color marrón. Afuera del aeropuerto están esperándonos un hombre más bien peque-

ño de estatura, con el pelo prematuramente cano, acompañado de una señora rubia y dos niños ídem, muy graciosos, quienes miran con curiosidad a los recién llegados. Son el amigo Francisco Proaño, su esposa Lía Vinueza (hermana del poeta Humberto, aquel del *Gallinazo cantor bajo un sol de a perro*), y sus hijos Ernesto y Mauricio (los habitantes de *Pre-numbria*, como se llama el periódico y el mundo que ellos mismo fabrican, escriben, ilustran, habitan). Nos obsequian ejemplares. Mi hijo, de dos años, los mira como si fueran semidioses, ellos lo toman de la mano, lo llevan por los pasillos del aeropuerto.

* * *

Así nace una sólida amistad que durará todo el tiempo que Paco, Lía y los *prenumbrianos* viven en La Habana y que se prolongará después en el tiempo. Esos años (de 1981 a 1984) fueron, a no dudarlo, de los más felices de mi vida. No solo porque Cuba era un laboratorio extraordinario para estudiar el proceso revolucionario, los efectos de la Guerra Fría, los malabares que hacía ese pueblo para sobrevivir un bloqueo criminal y estúpido del país más poderoso de la Tierra; sino también porque en la Embajada hacíamos un buen equipo de trabajo con Francisco Proaño. “Oye chico -decían los amigos cubanos- esa no es una embajada asere, es un taller de literatura”. Y no era cierto. Parecía, pero no era cierto. Siendo como éramos solo dos funcionarios diplomáticos, acompañados de una secretaria cubana (la inolvidable Mercedes) teníamos muchísimo trabajo: Paco debía preparar informes, contestar correspondencia, descifrar mensajes sobre los conflictos fronterizos que todavía subsistían con Perú, atender los compromisos sociales (que es la parte más pesada y desagradable de esta profesión, aunque no lo crean ciertos desinformados). Y en mi caso, debía hacer otros informes, contestar otra correspondencia, hacer pasaportes, visas, testamentos, inscripciones de nacimientos, lidiar con todo lo que se debe lidiar en un consulado. Sin embargo, cuando nos quedaba el menor tiempo libre metíamos por la ventana a la *Loca de la casa* (o sea: a la literatura, como dice Rosa Montero) y nos quedábamos con ella horas enteras, buceando en las vidas y obras de Conrad, Kafka, Carpentier, Lezama. En esos años escribí buena parte de los cuentos que aparecerán más tarde en *El turno de Anacle*. Paco, mucho más disciplinado, trabajando en las noches hasta la madrugada (según me contaba con la prueba evidente de unas ojeras de zombi)

terminó una novela a la que tituló: *La razón y el presagio*. Me dio el manuscrito para que lo lea y le dé mi opinión. Lo primero que le dije, recuerdo claramente, es que el título me parecía más apropiado para un tratado de filosofía que para una novela. ¿Por qué no lo titulas –le sugerí–, como uno de sus capítulos: *Antiguas caras en el espejo*? Él escuchó mi sugerencia y para mi sorpresa y agrado, unos meses más tarde, así apareció publicada y titulada esa espléndida y morosa novela en la editorial El Conejo que dirigía el también buen amigo Abdón Ubidia.

Cuánta agua ha corrido desde entonces bajo los puentes. Paco siguió escribiendo con una disciplina de acero y ahora tiene a su haber una considerable obra narrativa, de las más destacadas y brillantes de América Latina, basta mencionar sus libros de cuentos: *Historias de disecadores*, *La doblez*, *Oposición a la magia*, *Historias del país fingido*, o sus novelas: *Del otro lado de las cosas*, *La razón y el presagio* (no pudo aguantarse la gana de titular así alguna de sus novelas), *Tratado del amor clandestino*, *El sabor de la condena*, y la ya señalada *Antiguas caras en el espejo*. Yo me enredé más en los hilos de la diplomacia y de la incertidumbre. De Cuba me enviaron a Nueva York. Fue una experiencia tan fuerte que creí haber viajado de un planeta a otro planeta. Allí nació mi libro *La Dama es una trampa*, que es uno de los primeros, sino el primer intento, en la literatura ecuatoriana, de hablar del tema de la migración (que con el pasar del tiempo se hizo una pesadilla para miles y miles de compatriotas). Después vino Canadá y después Francia y después Australia y después México, con los correspondientes intervalos del regreso a la Tierra del Nuaymás (como decía el novelista Rivadeneira) y los inevitables y angustiosos enredos y desenredos con los poderes de turno. Entre tanto viaje y movida y angustia, la literatura se me extravió en el camino. De cuando en cuando asoma en noches de bruma para dictarme al oído una página de diario, un poema, un cuento corto. No me quiere compartido. No es Pablito Milanés. Tal vez un día me recupere solo para ella. En otra vida, quizás.

Dije y me ratifico que esos años de Cuba fueron de los más felices de mi vida. Ya expliqué que, primero, por el ambiente político de laboratorio de la Revolución cubana y por el ambiente excelente que reinaba en la Embajada, pero hubo otras razones. Ya sé que los malpensados de mis amigos eskeletros dirán: “las mulatas, chico, las mulatas”, pero no y sí. No solo las mulatas, sino las negras, las rubias, las pelirrojas. Cuba es un hervidero de mujeres bellas, pero yo estaba recién casado y enamorado de la que todavía sigue siendo mi mujer. Prueba evidente de ello es que allí, en esa isla maravillosa, nació mi hija: Lucía, escogimos este nombre por la película de Humberto Solás, así titulada, en la cual narra la vida de tres mujeres cubanas, llamadas todas Lucía, quienes viven en tres momentos diferentes de la historia. Y estaba el mar (que para mí tiene efectos curativos increíbles, hasta me cura del mal carácter, cosa increíble). Y estaba la Casa de las Américas y su inmensa actividad cultural. Y estaban los viajes al interior de la isla donde descubría los más bellos paisajes y las más bellas experiencias de vida. Y estaba, sobre todo, esa solidaridad tan impresionante y esa bondad de su gente. Los amigos del Caimán Barbudo, los ecuatorianos residentes y los muchos que venían a estudiar o curarse (allí conocí, por ejemplo, a esa gran mujer y excelente escritora que fue Nela Martínez), la cercanía a México (con Paco, Lía, los *prenumbrianos* y mi familia íbamos a Cancún, en un viaje baratísimo dentro de un avión diminuto, cuando ese balneario que después se convirtió en una especie de *Mall-gringo* era apenas un pequeño caserío con tres hoteles grandes; tenemos fotos en las ruinas de Chichen Itza). Cuba era, parafraseando a Hemingway (otro de sus amantes), una fiesta. La más bella fiesta que jamás viví y tal vez viviré. Y cuando me preguntan: ¿Pero por qué no cuentas las cosas horribles que deben allí existir, los presos políticos, la escasez, la falta de libertades? Respondo generalmente que para eso están ya demasiados, incluidos varios Premios Nobel. Que los enemigos de Cuba (que son muchos) se encarguen de contar las cosas malas, yo me limito a guardar en el recuerdo solo las cosas buenas. Y “que me perdonen por ello los muertos y los *políticamente correctos* de mi felicidad”.

En una de las conversaciones con el amigo Paco Proaño le pregunté sobre el secuestro en la Embajada. Le digo que me cuente los pormenores de ese episodio sórdido de la historia de las relaciones diplomáticas entre los dos países. Comienza a contarme con detalles el temible asunto y dice como conclusión: salvé mi vida y la de Pérez Concha solo gracias a la literatura. Creo que bromea, pero no, cuando hace un recuento de los episodios vividos concluyo, también con él, que salvó la vida gracias a la literatura, al don de la palabra, en definitiva, porque convenció a los secuestradores de que le permitan salir a él y al anciano embajador, a pocas horas de que se dé el asalto por parte de las fuerzas de seguridad cubanas. ¿Qué les dijo, cómo los convenció?, son preguntas que el mismo autor de *Antiguas caras en el espejo* debe contestar. Lo que sí debo mencionar es que a raíz de ese episodio, las fuerzas de la extrema derecha ecuatoriana y sus aliados de ultramar hicieron todos los esfuerzos posibles para que se rompan nuevamente relaciones diplomáticas con Cuba. El Canciller ecuatoriano de entonces, de cuyo nombre no quiero acordarme, hacía todo lo posible por buscar pretextos que le llevaran a la resolución de romper con el gobierno de Fidel Castro, como ya lo habían hecho, por cierto, otros gobiernos de América Latina, siguiendo los lineamientos de Washington. La orden era: volver a aislar a Cuba. Puedo dar fe de que solo la tenacidad que puso Paco Proaño (ayudado en parte por quien escribe esta crónica) salvó esa relación. Pero nadie sabe para quién trabaja, a Hurtado le sucedió en el gobierno del Ecuador el hoy fallecido León Febres Cordero y él visitó oficialmente Cuba con bombos y platillos, pero para entonces, claro, ni Paco ni quien esto escribe estábamos en la isla. Andábamos en Quito, paradójicamente “perseguidos” por los lacayos del febreescorderato, quienes nos acusaban de “comunistas”. Con ese argumento nos tacharon para que formemos parte del primer equipo que debió dirigir la Academia Diplomática, junto al también fallecido y gran amigo y gran embajador Mario Alemán. Los que no me crean que revisen los periódicos de esa época. Por ello, Francisco Proaño debió pedir la disponibilidad y yo refugiarme en el Congreso, presidido entonces por el historiador Enrique Ayala Mora.

Asomo mi rostro al espejo de ahora. Mi frente está cruzada de varias arrugas. Mis ojos están casi apagados (han visto demasiadas cosas y tienen cansancio, astigmatismo y asco, como los de uno de los personajes de uno de mis libros), mi pelo tiene muchas canas, mi barba está casi blanca. Vivo en la ciudad de México, en el maravilloso y terrible D.F., adonde he venido como Embajador del Ecuador, después de treinta años de carrera diplomática. Me pregunto dónde estará ahora mismo el amigo Francisco Proaño. Su vida diplomática transcurrió también entre sobresaltos. Había un chiste en la Cancillería quiteña que decía: “A donde va el Pancho Proaño hay o revolución o guerra, por eso deberían mandarle a Washington”. Fue a Puerto Asís, en el Putumayo de Colombia, y años más tarde allí crecieron las FARC y otras fuerzas rebeldes. Fue a Rusia y años más tarde allí se produjo la contrarrevolución de la Perestroika y el Glasnot. Fue a Cuba y lo secuestraron. Fue a Yugoslavia y se produjo una guerra civil espantosa que hizo saltar el país en pedazos. Fue a Nicaragua y los sandinistas volvieron al poder. Fue a El Salvador y el Frente Farabundo Martí tomó el poder. Fue a Argentina y los Kirchner tomaron el poder. Fue a Washington, finalmente, y casi cae Obama vencido por el *Tea Party*. Siento mucho que haya dejado la carrera diplomática peleado con un gobierno de izquierda (siendo como fue toda su vida un defensor de esta ideología) y que de su dignidad y de su firmeza se quieran aprovechar los grupos más reaccionarios del país (entre los que están algunos de sus antiguos perseguidores). Sin embargo, en el fondo, me alegro de que esto haya ocurrido porque así podrá consagrar los años que le restan de vida (y espero que todavía sean muchos) a seguir enriqueciendo su obra literaria, repito, de las más valiosas de América Latina, ya libre de corbatas y cócteles, de reverencias y besamanos, de esperas interminables en aeropuertos y casas de gobierno, de presiones de burócratas envilecidos o embrutecidos por el poder.*

Fecha de recepción: 20 octubre 2010

Fecha de aceptación: 29 noviembre 2010

Del otro lado de las cosas: regreso al pasado y al Quito colonial

MARIALUZ ALBUJA BAYAS

Universidad de Los Hemisferios, Quito

RESUMEN

La autora analiza el desplazamiento, en dos niveles, realizado por el protagonista de esta novela de Proaño Arandi. El primero, un recorrido en el espacio físico, consiste en el regreso al Quito colonial; el segundo, un viaje simbólico, tiene que ver con la búsqueda –y recuperación– de la propia identidad a través de la reconstrucción de la memoria, tanto en sus aspectos colectivos como en aquellos que atañen directamente al personaje. Para que este ejercicio de recuperación del pasado pueda realizarse, Quito se presenta ante el lector como una ciudad dividida entre el sector moderno y el Centro Histórico; la ciudad real se manifiesta como algo totalmente lejano de la ciudad ideal, esto es, como el testimonio vivo de su fracaso y, en consecuencia, del fracaso del proyecto modernizador. La lucha de los individuos por un espacio al cual pertenecer se convierte en un asunto vital dentro de la esfera urbana: *estar* en un lugar equivale a hallarse a salvo del infierno. Ahí está la motivación que anima los esfuerzos del protagonista creado por Proaño Arandi. La pérdida de la memoria desemboca, indefectiblemente, en la pérdida del espacio –real y simbólico– que los seres humanos necesitamos para construir identidad.

PALABRAS CLAVE: memoria, Francisco Proaño Arandi, novela ecuatoriana, *Del otro lado de las cosas*, Quito, identidad.

SUMMARY

The author analyzes the two-level displacement of the main character of this novel by Francisco Proaño Arandi. The first, a journey in the physical space, is one back to colonial Quito; the second, a figurative journey, has to do with the search—and recovery—of his identity through the reconstruction of memory in its collective features as well as those pertaining to the character. For this recovery exercise to be fulfilled, Quito presents itself in the eyes of the reader as a city torn between the modern part and the colonial quarter; the real city shows itself as completely detached from the ideal city, that is, as living proof of its failure and, consequently, the failure of the modernizing project. The struggle of each person for a space to which belong, turns into a crucial matter in the urban sphere: *to be* in one place means to be protected from hell. That is the drive that encourages the efforts of the main character created by Proaño Arandi. Loss of memory always turns into loss of the space—real and symbolic—humans need to build up their identity.

KEY WORDS: memory, Francisco Proaño Arandi, Ecuadorian novel, *Del otro lado de las cosas*, Quito, identity.

DEL OTRO LADO de las cosas,¹ de Francisco Proaño Arandi (Cuenca, 1944) es una novela en la que el lector asiste a un doble recorrido: la búsqueda de identidad emprendida por Rodrigo Javier Bejarano, protagonista de la historia, y su regreso a la parte vieja de Quito, donde se encuentra la casa que le ha sido usurpada a su padre y, por ende, a él, debido a un problema de herencia.

Se trata de un viaje interno y externo. El primero está determinado por el recorrido hacia la identidad perdida, y el segundo se manifiesta en el desplazamiento del protagonista desde el Quito moderno al Quito colonial. La *entrada* al pasado, o el intento por recuperarlo, se identifica con tal movimiento hacia el centro de la ciudad. Es por esto que dicho viaje toma forma de *regreso*:

Lo único real parece ser ahora el infierno. Yo también soy entonces un exiliado, un exiliado de mí mismo y del sueño en esta atormentada vigilia. Quizás por ello *vigilo* y permanezco despierto. Acaso, también, en virtud de ello, *he regresado*. He emprendido un aciago camino hacia el origen. Y sé, de antemano, que al final no me será posible encontrarlo.²

1. Francisco Proaño Arandi, *Del otro lado de las cosas*, Quito, El Conejo, 1993.

2. *Ibíd.*, p. 100.

Esta sensación de exilio es, justamente, la que impulsa al personaje a buscar el origen. Pero se trata de un origen cuya recuperación es imposible porque existe una fisura entre la imagen ideal, de fundación o de génesis, y la ciudad real, inmersa en el vértigo del cambio.

Por esto, la única vía factible para acercarse a aquel perdido origen es la memoria, la cual no está limitada a los *recuerdos del pasado*, pues aquellos se almacenan como datos acumulados a lo largo de la vida, y no constituyen un verdadero *regreso*.

El protagonista de la novela de Proaño Arandi desea recuperar la *auténtica memoria* (la suya propia: antepasados, identidad, origen, así como la de una ciudad dividida entre la parte nueva y la parte colonial).

CIUDAD REAL *VERSUS* CIUDAD IDEAL. DISTINTAS VOCES PARA NARRAR LA CIUDAD

El observador, en concreto, el protagonista de esta novela, debe aprender a perderse en la ciudad y contemplarla como si lo hiciera por primera vez, pues este modo de percepción le sirve como instrumento para rescatar la memoria. Sin embargo, existen otros pilares sobre los que *el presente* intenta tejerla, o destejerla (esto es, desenmascararla): por un lado, la voz del poder que pretende la existencia de un pasado señorial cuyo orden aún debe mantenerse y, por otro, la voz de los que intentan desenmascarar la decadencia presente en la ciudad real.³

En la novela, esto se evidencia a través del empeño que ponen los dueños de casa en impartir órdenes y aparentar señorío (cuestión que analizaremos más adelante), así como en las voces de los marginales:

Cuando el tendero, por ejemplo, se ha referido a Elena Puig, lo ha hecho con cierta piedad malsana, evocando los antiguos tiempos y las salas de mansiones que ahora solo son conventillos y desvencijadas casas de inquilinato. [...] “Todo eso se acabó hace años”, ha enfatizado, “cuando todos se fueron al norte, a los barrios residenciales” [...] los cuartos, como usted ve, invadidos de pordioseros, pobres, los

3. Sebastián Salazar Bondy, en *Lima la horrible*, México, Era, 1984, plantea como tesis central esta contradicción.

indios del mercado que viven entre semana y se van los sábados a sus tierras, allá en el campo.⁴

Es así como tenemos un Quito colonial del que solo quedan construcciones y recuerdos. Palabras, textos, leyendas que lo narran. Pero el presente lo coloca ante nuestros ojos como un refugio de los desplazados, como el lugar en donde las familias de renombre ya no quieren quedarse.

Sin embargo, dichas familias juegan un papel de suma importancia en la construcción verbal de la memoria oficial, en su permanencia inmutable a través de textos y símbolos.

Para explicar esto, haremos referencia a Sebastián Salazar Bondy, quien en su ensayo *Lima la horrible*, realiza un estudio sobre dicha construcción verbal y sus intenciones de mantener a un grupo privilegiado en el poder.

La ciudad real es totalmente distinta a la ciudad ideal, es decir, aquella que fue planificada y construida como un proyecto organizador y de dominación. Por ello, se podría decir que la ciudad real es el fracaso de la ciudad ideal, así como el fracaso del proyecto modernizador.

La utopía fundadora se ve contrariada por el desorden que irrumpe en la ciudad real. Sin embargo, existen grupos que desean mantener los símbolos del pasado, para así impartir un orden que, de otra manera, estallaría en pedazos, como lo explica Salazar Bondy: “los usufructuarios del sistema que satura el presente de pretérito y anula el futuro revirtiéndolo suponen que mientras perdure la falacia habrá orden”.⁵

El autor ve a la ciudad actual como algo que ha sido construido sobre un espejismo, esto es, como una *imagen* que se ha querido proyectar desde el pasado hacia el presente para, de tal manera, conservar los privilegios de pocas familias.

Es interesante, sin embargo, mencionar aquellos elementos que el autor propone como pilares de la falacia, pues coinciden con los elementos que, en Quito, han cumplido con la misma función.

Salazar Bondy señala a la literatura, a la música, al arte y a la arquitectura como medios utilizados por el poder para legitimar su permanen-

4. F. Proaño Arandi, *Del otro lado...*, pp. 27-28.

5. S. Salazar Bondy, *Lima la horrible*, p. 63.

cia. Se refiere, por supuesto, a los estilos tradicionales de dichas manifestaciones. Y, al decir *tradicional*, nos referimos al estilo que formó parte del proyecto colonizador español: construcciones barrocas, arte colonial, música que exalta el pasado y sus añoradas costumbres (por ejemplo, los vales peruanos), obras literarias que recrean viejos escenarios y tradiciones,⁶ todo esto, con el afán de idealizar aquel pasado que, para el autor, jamás fue idílico ni maravilloso. La presencia de tales manifestaciones artísticas y culturales sigue alimentando el mito de una ciudad que todos añoran, incluso los desposeídos y marginales. Además, justifica la presencia de estructuras que han sido así *desde siempre* y que, por lo tanto, nadie desea cambiar. El pasado es una especie de paraíso perdido al que se mira con nostalgia. Igual fenómeno se puede apreciar en la ciudad de Quito, donde el Centro Histórico invita a la nostalgia y a un cierto deseo de recuperar el pasado.

Esto, si tomamos en cuenta la novela de Proaño Arandi, se manifiesta en los recorridos que hace el protagonista por conventos y construcciones antiguas que testifican un pasado señorial. Pasado que, sin embargo, se encuentra en decadencia y es desenmascarado por la presencia, en su mismo centro, de los más desplazados de la sociedad. De ahí que también la familia Bejarano (esto es, el viejo Bejarano, impulsado por su yerno) tenga intenciones de mudarse al norte, como lo hace todo el mundo. Al norte, donde surgen nuevos centros de poder que excluyen y expulsan a los seres marginales, como es el caso del protagonista que escapa hacia la ciudad vieja en busca de raíces, pues la ciudad moderna genera en él una constante sensación de desarraigo.

Ángel Rama, en *La ciudad letrada*,⁷ analiza la intención clara del poder en el proyecto fundador de la ciudad latinoamericana, cuyo orden debía establecerse antes de la existencia real de la ciudad. El objetivo de dicha planificación era evitar un desorden posterior, y es por ello que los

-
6. En el apartado dedicado a la literatura, Salazar Bondy se refiere a las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma como algo totalmente nocivo, por cuanto está al servicio de lo que busca el poder: idealizar un pasado que jamás fue ideal y que, sin embargo, aparece como algo pintoresco y digno de mantenerse.
 7. Cfr. Ángel Rama, "La ciudad ordenada", en *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

signos (debido a su condición de *permanencia* a través del tiempo) eran utilizados para mantener el *rígido encuadre* de las cosas.

Los símbolos construidos por la mente ordenadora (como aquellos que menciona Salazar Bondy), ubicaron en primer plano a la *letra escrita*, vía legitimadora del poder. Pero lo que nos interesa resaltar en este análisis es el *carácter ideal* que existe tras las apariencias de la ciudad moderna (y, en este caso, de nuestra propia ciudad): “La construcción de la ciudad futura no fue menos obra del deseo y la imaginación, no fue menos respuesta al movimiento desintegrador del sólido escenario de los hombres, que la construcción de la ciudad pasada”.⁸

La ciudad real demuestra claramente la destrucción del sueño ideal. Ahora, el centro de la ciudad es el refugio de vagabundos, criminales, prostitutas y gente que vive en la miseria. Estos son quienes ocupan aquella médula concebida como el lugar donde debían habitar los letrados. Asimismo, la estructura de la casa Bejarano repite la distribución de la ciudad planificada: el centro, es decir, el lugar donde se ubica el poder hegemónico en el laberinto de la mansión Bejarano (con sus diversos patios, corredores y recovecos) es el departamento de los dueños de casa. De allí salen las órdenes impartidas a los inquilinos (de los cuales se guarda un registro escrito con sus datos personales). Son mandatos incuestionables que actúan a manera de polis y que fijan las reglas del comportamiento general. Después están los cuartos de los inquilinos, cuya ubicación respecto del departamento donde viven los dueños dependerá de la renta mensual, de la proveniencia social, etc. Esto ocurre porque, pese a que todos son pobres y desplazados, también entre ellos existen diferencias. Y, finalmente, tenemos a los indios ubicados en los extramuros de la casa. Sus cuartos se reducen a cuchitriles miserables que los albergan durante sus estancias semanales en la ciudad.

Ángel Rama nos explica que los indios, en la organización de la ciudad planificada, quedaban fuera del centro, ubicándose en la periferia, tal y como ocurre en la mansión.

Sin embargo, también los desplazados construyen la realidad, desentrañan la memoria, fabulan y hacen circular estas fábulas de boca en boca. Tal es el caso del tendero en la novela, cuyas palabras escucha el

8. *Ibíd.*, p. 99.

protagonista. Tal es el caso de los chismes entre los inquilinos acerca del insomnio de la señora Bejarano y acerca de los fantasmas que allí habitan. Lo mismo ocurre con las averiguaciones que hace el protagonista para desentrañar lo que sucede en la desvencijada mansión.

En este caso, ya no nos encontramos frente al discurso dominante que intenta articular la realidad para ponerla a su servicio (esto es, para justificar el orden de las cosas en una sociedad dominada por unos pocos). Nos encontramos, más bien, frente a un grupo de desplazados que, por el hecho de habitar la misma casa, comparten una sola noción de hogar. Noción que debe ser defendida y protegida contra la amenaza de la modernidad a punto de arrebatarnos su rincón. Es por ello que esta gente (incluidas Elina y la señorita Puig) ha creado un ámbito *fantasmal*.

Armando Silva⁹ desarrolla dicho concepto en *Imaginario urbanos*, y explica que lo imaginario y lo real se confunde porque el camino entre lo físico y lo simbólico es de doble vía. Esto ocurre porque la *ciudad vivida* no podría ser tal si no contara con la construcción simbólica que la dota de imágenes y fantasías.

Así pues, el sujeto que recorre la ciudad debe privilegiar aquellos aspectos que más le interesan o conmueven, y es así cómo se crea la noción de *territorio*, categoría que Silva opone a la de *mundo*.

El territorio vendría a ser un espacio diferencial, marcado y recorrido por sus habitantes, quienes al usarlo y nombrarlo marcan los límites en un croquis que nada tiene que ver con la noción arbitraria de *mapa*, donde las líneas dibujadas no expresan la experiencia de sus habitantes sino que obedecen a otros intereses de tipo organizativo, político, etc. (tal como lo explica Rama en la elaboración de la ciudad letrada como un símbolo que se antepone a la cosa).

El *mundo* es aquello que se encuentra fuera del territorio poseído; aquello que no pertenece a la ciudad vivida por un cierto grupo; aquello que está fuera de los recorridos habituales de un determinado sector de habitantes. Dichos habitantes viven lo imaginario como si fuera real. Y ahí reside eso que Silva denomina *lo fantasmal*. En este campo, el suje-

9. Los conceptos que hemos tomado de Armando Silva se encuentran desarrollados y explicados detalladamente en el capítulo "De la ciudad vista a la ciudad imaginada", en *Imaginario urbanos. Cultura y comunicación urbana*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1997.

to urbano elabora su relación con la ciudad (con aquel sector de la ciudad que *le pertenece*).

No está de más decir que Walter Benjamin¹⁰ también se refiere a ello cuando se detiene a analizar los recorridos realizados por el sujeto urbano. Recorridos guiados por los afectos más que por la conveniencia o la practicidad. Recorridos que privilegian los *monumentos* del paseante moderno: la casa donde se nació, la escuela a la que se asistió, el parque donde se jugó con un amigo.

Así, en *Al otro lado de las cosas*, el protagonista regresa al centro en busca del monumento que representa su pasado: la casa de los Bejarano. Y allí encuentra las leyendas que circulan entre los inquilinos, las visiones que la llenan de espanto por las noches, los ya citados chismes, es decir, lo fantasmal. Todo esto, experimentado como verdadero. Creencias, leyendas, temores comunes que son vividos por los inquilinos y que dotan al *lugar* del carácter que este supone: sitio habitado, en contraposición al mundo exterior no conquistado:

aquí todavía es posible la noción del rincón, del refugio, aún es dable una posibilidad de salvación; lo otro es la calle, el viento, la noche, dimensiones físicas que enmascaran, cuando nos hundimos en ellas de modo irreversible [...] algo peor que la muerte: algo peor que el infierno, su paulatina intromisión en la vida.¹¹

Podemos hacer una comparación con el *lugar* y el *no lugar*, en el sentido en que los entiende Marc Augé. Según su concepción, el *lugar*¹² está definido por una idea de totalidad que, pese a los cambios efectuados a través del tiempo, sigue manteniendo la ilusión de permanencia. Tal idea de totalidad viene dada por los relatos de fundación de un pueblo, y en busca de ellos va el personaje de la novela de Proaño Arandi: regresa al centro de Quito para encontrarse con las historias allí presentes, la arquitectura antigua y, dentro de la casa, las leyendas respecto de su propia familia.

10. Graeme Gilloch, *Myth & Metropolis: Walter Benjamin and the city*, USA, Polity Press, 1997.

11. F. Proaño Arandi, *Del otro lado...*, p. 17.

12. Cfr. Marc Augé, "El lugar antropológico", en *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1992.

Esto ocurre porque, como lo explica Augé, en el lugar habitado reside la memoria. Y, si bien el centro de Quito también ha sufrido cambios con el paso del tiempo, todavía permanecen los textos que lo narran, los mapas que lo dibujan, el arte que lo caracteriza, la rectitud de sus calles distribuidas geométricamente alrededor del núcleo de poder.

Otra es la realidad del Quito moderno, cuyo incontrolado crecimiento sigue el ritmo de una explosión y cuyos espacios están plagados de *no lugares*.

Para finalizar, dejaremos que la novela hable por sí misma, ilustrando lo que ya hemos mencionado respecto del *lugar* y su importancia dentro del texto: “[...] todo esto constituye todavía un refugio, un último refugio: cieno, miasmas, ira latente: pero aún un lugar, un sitio al que acogerse –como la patria para otros–”.¹³

Aquí queda claro que, si bien se trata de un grupo de marginales agazapados en una casa de inquilinato a punto de derruirse, la noción de *lugar* es indispensable para el ser humano.¹⁴ Es por ello que la lucha por el espacio se convierte en un asunto tan importante dentro de la ciudad: poder *estar* en un lugar, protegido de la intemperie, significa hallarse a salvo del *infierno*, término que –como hemos visto– utiliza el joven Bejarano para describir el caos de la ciudad no conquistada.*

Bibliografía

- Ansaldo, Cecilia, “El cuento ecuatoriano de los últimos treinta años”, en *La literatura ecuatoriana de los últimos 30 años (1950-1980)*, Quito, El Conejo/Hoy, 1983.
- Araujo, Diego, “Tendencias en la novela de los treinta últimos años”, en *La literatura ecuatoriana de los últimos 30 años (1950-1980)*, Quito, El Conejo/Hoy, 1983.
- Astudillo, Alexandra, y Jorge Dávila Vázquez, “Introducción”, en *Cuentos escogidos de Abdón Ubidia*, Quito, Libresa, 1994.
- Augé, Marc, *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1992.

13. F. Proaño Arandi, *Del otro lado...*, p. 129.

14. Nótese que el *lugar* de Augé bien puede ser equivalente al *territorio* de Silva.

- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Cueva, Agustín, *Lecturas y rupturas: diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador*, Quito, Planeta del Ecuador, 1992.
- Gilloch, Graeme, *Mith & Metropolis. Walter Benjamin and the city*, USA, Polity Press, 1997.
- Hayek, María Isabel, “ ‘Viene la muerte callada en la saeta’: *Del otro lado de las cosas*”, en *Kípus: revista andina de letras*, No. 12, Quito, 2001, pp. 165-178.
- Proaño Arandi, Francisco, *Del otro lado de las cosas*, Quito, El Conejo, 1993.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
- Salazar Bondy, Sebastián, *Lima la horrible*, México, Era, 1984.
- Silva, Armando, *Imaginario urbano. Cultura y comunicación urbana*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1997.
- Tinajero, Fernando, *De la evasión al desencanto*, Quito, El Conejo, 1987.
- Vallejo, Raúl, *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX. Antología crítica*, Quito, Libresa, 1999.

El sabor de la condena
MODESTO PONCE MALDONADO

RESUMEN

Ponce comenta y reflexiona en torno a la quinta novela del escritor Francisco Proaño Arandi, *El sabor de la condena*, publicada en Quito en 2009 por Editorial El Conejo. Se establecen algunas de las claves que configuran esta historia en la que Proaño vuelve a poner en escena las obsesiones que cruzan por sus otras experiencias novelescas. Los personajes, Javier y Male, se mueven en un juego de signos y símbolos que le permiten al lector acceder al misterio que constituye sus vidas, que es un tejido de interrogantes y apariencias continuas. Como en gran parte de sus ficciones, en esta el mundo está reducido a una casa y a una ciudad enigmática y hechizante como Quito, que vuelve a convertirse en referente central. Proaño, al decir de Ponce, es fiel a su estilo y a esa concepción de lo narrativo que se bate entre lo denso y lo moroso, que en él ya es clásica.

PALABRAS CLAVE: Novela ecuatoriana, Quito, Francisco Proaño Arandi, *El sabor de la condena*.

SUMMARY

Ponce comments and reflects upon writer Francisco Proaño Arandi's fifth novel, *El sabor de la condena*, published by Editorial El Conejo in Quito, 2009. Ponce establishes some of the keys that shape this novel, in which Proaño stages once again the fixations that underlie his other productions. The main characters, Javier and Male,

move around in a game of signs and symbols which allow the reader to grasp the mystery that constitutes their lives, which is, in turn, a continuous web of questionings and facades. As in most of Proaños's fictional work, the world reduces to a house and to an enigmatic and spellbinding city, Quito, which turns out to be a key referral point. In the words of Ponce, Proaño is faithful to his style and his already classic narrative concept that debates between dense and morose.

KEY WORDS: Ecuadorian narrative, Quito, Francisco Proaño Arandi, *El sabor de la condena*.

EL ESCRITOR ARGENTINO Andrés Rivera (que en realidad se llama Marcos Ribak), autor de una hermosa novela corta titulada *El amigo de Baudelaire*, declaró que “existen dos tipos de escritores: los que quieren ser escritores y los que quieren escribir”.¹ Francisco Proaño Arandi nunca quiso solamente escribir. Pertenece al primer grupo, a los escritores por vocación y oficio, a los que lo hacen siempre aunque no estén sentados ante una pantalla.

*El sabor de la condena*² es la quinta novela de Francisco Proaño. Buen título para quien también sabe poner nombres a sus obras, porque inventarse uno tiene extrañas reglas, ajenas a veces a la tarea.

Esta obra explora y nos introduce a otros mundos. El autor se mueve a través de algunos signos o referentes que sirven de soporte interno al texto. Proaño usa magistralmente los símbolos y es un experto en recrear ambientes de misterio y ambigüedades. En otras palabras, la historia contada puede ser la que es o puede ser otra: lo que cuenta es la narración cifrada, aquello que se encuentra bajo el texto, los significados.

Los símbolos más relevantes son una máscara y un trompo silbador salidos de las selvas orientales. Las pistas del sentido de la novela pueden encontrarse en las reiterativas referencias a los cuerpos, a la carne, al sexo, como también a búsquedas, hallazgos y fugas. También en la insistencia, no solamente del *otro*, sino de lo *otro*, que conlleva a la necesidad de encontrar un *orden*, en suma, una explicación, una exploración que no debería cesar hasta hallar el *ser*. Y la novela lo menciona en las páginas 27 y 39. Esta evidente sensación de búsqueda está impulsada por otro elemento, los sentimientos de culpa, antecedentes de obsesivas

1. Andrés Rivera, vida, obra, entrevistas. Datos de internet.

2. Francisco Proaño Arandi, *El sabor de la condena*, Quito, El Conejo, 2009, 226 pp.

manías persecutorias por parte de Javier, el protagonista varón; mientras que en *Male*, la protagonista femenina, se pierde en la indagación del sentido de las cosas, en definitiva, de la vida, del amor, de la muerte. Otros lugares o referentes alrededor de los cuales gira la narración es la pista de baile Mayo del 68 que efectivamente existió; la presencia de los *Huachairis*, una hipotética tribu perdida en el Oriente, con sus correspondientes chamanes; y el departamento de Male.

Todo se enmarca en dos factores adicionales que explican más aún a la novela: una casa que se cae de vieja, y que termina en ruinas –siempre una casa en las obras de Proaño–, sobre cuyos cuartos derrumbados se improvisan cuchitriles para arrendarlos a menesterosos, y naturalmente, la ciudad de Quito, infaltable, insistente, provocadora, y que no deja de perseguir al autor. En *Las ciudades invisibles*, Italo Calvino describe a una urbe que, en parte, es desprendida del cielo, y cuya otra mitad emergió desde los abismos y desde las quebradas. Esa ciudad puede ser Quito, llamado “el hondón ancestral” en la novela que comentamos.

Apasiona en esta obra el manejo del tiempo. Estamos sujetos a esa “cosa”, para decirlo de alguna manera, que medimos, que sentimos, que nos lleva. “Con frialdad, con la frialdad de los días que se van sucediendo”, escribe Bolaño en *Los detectives salvajes*.³ “Esa gota que cae [...] que se consume” dice Virginia Wolf en *Las olas*.⁴ Y Don DeLillo escribe este diálogo: “—Acabas de decir que no existían el pasado, el presente y el futuro”. Y vino esta respuesta: “—Solo en nuestros verbos. Ese es el único lugar en el que lo encontramos”.⁵

Cito estas referencias porque Proaño ha comprendido y sentido en toda su hondura y complejidad esta materia, volátil y, al mismo tiempo concentradora, que es el tiempo. Si en *El otro lado de las cosas* la novela sucede en dos meses, en *El sabor de la condena* sucede en tres días. Y sucede en un solo escenario, en un solo espacio: la alcoba de Male. El tratamiento del tiempo en esta es circular, envolvente y reiterativo. Proaño maneja el tiempo en la novela igual que el trompo silbador que da vueltas sobre sí mismo.

3. Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 181.

4. Virginia Wolf, *Las olas*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 283.

5. Don DeLillo, *Ruido de fondo*, Barcelona, Circe, 1994, p. 35.

La obra cuenta que Male y Javier se reencuentran una noche en la pista de baile de *Mayo del 68*, después de lo cual Javier se traslada al departamento de Male. Javier lleva la máscara y el trompo silbador, recuerdos que él conservaba de su estadía de siete años en el territorio de los *Huachairis*.

Para ambos comienza entonces un viaje, no diremos hacia sus pasados, aunque los sucesos pretéritos están mencionados, puesto que uno y otra tienen sus vidas, sino hacia sí mismos, vale decir hacia sus cavernas interiores. Ambos son seres que se han marginado del mundo y de la misma realidad. Javier, obsesivo, se convierte en víctima de una persecución que solo está dentro de su cabeza. Male, atraída por la muerte, ha buscado por años explicaciones. La manía persecutoria de Javier, que se sentía culpable de haber robado la máscara y el trompo silbador a los *Huachairis*, crea en su mente una sucesión paranoica de sospechas y otras historias fantásticas.

Javier y Male no encuentran otro camino que buscar y buscarse a través de los cuerpos, del sexo compartido, de los excesos. "...Porque de eso se trataba –escribe Proaño–: del cuerpo y, a través del cuerpo, del ser".⁶ Male representa "el extravío total de los sentidos". Male y Javier comparten no solamente el amor, sino una búsqueda desesperada de respuestas. En la búsqueda de sí mismos que comienza con el encuentro con el *otro*, con *lo otro*.

A lo largo de la obra, Quito es constantemente mencionada. Se siente a la ciudad. Como en otras de las obras del autor, nuestra geografía y nuestra naturaleza están presentes en los ríos y pueblos orientales, o en la zona de Maquipucuna en el noroccidente de Pichincha. A Ecuador, en el texto, se lo denomina el "país de los tallos blancos", "el país de la humedad" o "el país del tigre". Se mencionan inclusive lugares situados al sur de Colombia, como la laguna de La Cocha y Puerto Asís, en las riveras del Putumayo.

Se observa que en la novela se da un conjunto de dualismos simultáneos al de vida-muerte de los protagonistas: realidad y pesadilla, ciudad y selva, progreso y retorno a la naturaleza, civilización occidental y

6. F. Proaño Arandi, *El sabor de la condena*, p. 39.

vida tribal, dioses y demonios. Inclusive hay una referencia directa a una tribu africana, los *amba*, en Uganda, que creen tener el poder de tomar posesión de las personas. Otro dualismo: ser uno y ser otro. Y, a más de resaltar estos contrapuntos, la novela condena toda conquista y las formas de aculturación, y el “progreso” de la civilización actual que, por otra parte –podríamos preguntarnos–, a qué porcentaje de los habitantes del mundo llega y a cuántos “aprovecha” de los más de seis mil millones de seres humanos.

Pero, sin duda, el sentido de la obra está simbolizado en la máscara y el trompo silbador. Máscara es lo que nos oculta, nos disfraza, y no debemos dejar a un lado que en el griego antiguo el término era asimilado a la persona, debido a la representación teatral de personajes. El trompo silbador no es otra cosa que el tiempo, pero el tiempo circular, envolvente. Un tiempo dentro del cual los protagonistas perdieron el sentido sumergidos en la infructuosa búsqueda de sí mismos, en la locura Javier y en la muerte Male. De allí el miedo de Javier de que le roben la máscara y el trompo. Con la máscara desaparecía su yo; con el trompo silbador desaparecía su tiempo, es decir, su vida.

Proaño nos dice mucho más de lo que realmente nos cuenta. A más de su capacidad para mantener textos que no decaen, sin baches ni fugas innecesarias, a veces densos, desafiantes, bajo sus páginas, bajo cada uno de los capítulos hay planteamientos, reencuentros con nosotros mismos, fantasmas, humanas certezas, flaquezas y temores humanos, un sinfín de universos... “Porque si no se dice más de lo que se dice –escribe el inolvidable español Francisco Umbral– no se ha dicho nada [...] El idioma es el río que nos llena [...] Escritor no es el que reordena el mar a su manera, cosa imposible, sino el que sabe echarse a la corriente del idioma”.⁷

Es muy claro este texto que aparece en las últimas páginas de *El sabor de la condena*:

Lo único que nos brinda una sensación de permanencia, de identidad, de ser siempre los mismos, es apenas, cada vez más precaria, la memoria. Porque en realidad no somos más que procesos, fases de

7. Francisco Umbral, *El hijo de Greta Garbo*, Barcelona, Destino, 1982, p. 103.

un devenir, etapas siempre incompletas, en trance de concluir y renovarse. ¿Qué somos sino lo que dejamos, lo que vamos dejando? Excrecencias. Surtidores de excrecencias.⁸

La memoria es lo que nos salva, lo que nos hace humanos. La memoria y, por supuesto, el amor.*

Fecha de recepción: 12 abril 2010

Fecha de aceptación: 18 junio 2010

8. F. Proaño Arandi, *El sabor de la condena*, p. 219.

Poderes de la narrativa oral quechua: *Layqas, suq'as* y “condenados”

ALISON KRÖGEL

University of Denver, USA

RESUMEN

La autora analiza tres ejemplos de la actual narrativa oral quechua del distrito de Chinchero, en Perú. En ellos muestra cómo la incorporación del simbolismo culinario es una herramienta para inculcar y reforzar ciertas costumbres o la historia sociocultural del *ayllu*. En esta narrativa, la presencia de personajes que violan la etiqueta culinaria de la comunidad presagia, con frecuencia, eventos funestos; anticiparían la llegada de la muerte o de un personaje malévolo (el “condenado”, la *layqa*, la *suq'a*), o la desintegración de relaciones familiares. Por otro lado, si en la trama algún personaje ofrece comida bajo circunstancias inusuales o misteriosas, esta llega a causar daño o es, incluso, mortal. Para aumentar la tensión, los narradores quechuas utilizan la mímica, los efectos sonoros, las alusiones culinarias a comidas adulteradas, la creación de la estructura paralela y la repetición de los conceptos e ideas clave. La autora concluye que los relatos de advertencia cumplen dos funciones: entretener y enseñar, fortaleciendo en ambos casos la cohesión social en el *ayllu*.

PALABRAS CLAVE: literatura peruana, tradición oral, narrativa oral quechua, *willakuykuna*, *q'aqchanapaq*, *yuyarinapaq*.

SUMMARY

The author analyzes three examples of contemporary Quechan oral narrative in Chichero's District (Perú). Based on the texts, she describes how the integration of culinary symbolism becomes a tool in the instillation and strengthening of certain traditions

or of the socio-cultural history of the *ayllu*. In this narrative, the presence of characters that break the culinary etiquette of the community usually forebodes tragic events; they would foretell an upcoming death or the arrival of an evil character (the *condenado*, the *layqa*, or the *suq'a*), or the falling apart of family relationships. Further, if in the plot some character offers food under unusual or suspicious circumstances, it may sicken or even kill people. To increase tension, Quechan narrators use mimic, sound effects, culinary references to spoiled food, parallel structure, and the reiteration of key concepts and ideas. The author deduces that warning tales meet two purposes: entertain and teach, strengthening, in both cases, the social organization in the *ayllu*.

KEY WORDS: Peruvian literature, oral tradition, Quechan oral narrative, *willakuykuna*, *q'aqchanapaq*, *yuyarinapaq*.

TODAS LAS SOCIEDADES y culturas asignan significación simbólica a la adquisición, preparación y consumo de la comida y, por lo tanto, su función siempre se extiende más allá de lo nutritivo. En los Andes, las mujeres cocinan la gran mayoría de las comidas servidas en los hogares, mercados, restaurantes, chicherías y en las esquinas, y por lo menos desde la época colonial ellas también han sido consideradas como figuras potencialmente peligrosas por su conocimiento del arte malévolo de la magia culinaria. En este artículo, exploro las maneras en que las narrativas orales quechuas fomentan este miedo antiguo a través de la construcción de personajes que preparan y sirven comidas adulteradas como una táctica para castigar a los familiares que han violado ciertos tabúes culinarios. Estos tabúes –muchos de los cuales son culturalmente específicos– incluyen no proveer una ofrenda a la *Pachamama*¹ antes de comer o beber, cultivar una relación íntima con alguien que ha robado comida de una chacra de la familia o comunidad, rechazar un plato de comida ofrecido por un familiar, orinar mientras se cocina o servir comida podrida a algún familiar o miembro de la comunidad. En mi análisis de tres ejemplos de la narrativa contemporánea quechua, demuestro las maneras en que la

-
1. Para una discusión de esta importante deidad andina de origen precolombino véase Catherine Allen, *The Hold Life Has: Coca and Cultural Identity in an Andean Community*, Washington D.C., Smithsonian University Press, 2002, pp. 32-33; 235-236. El concepto andino de *pacha* se refiere tanto al reino espacial como al temporal y de esta manera el “espíritu materno” le otorga energía productiva al espacio y el tiempo de la tierra (*ibíd.*, pp. 32-33, Frank Salomon y George L. Urioste, edit. y trad., *The Huarochirí Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*, Austin, University of Texas Press, 1991, pp. 14-16).

integración del simbolismo culinario en el arte verbal sirve como una herramienta para inculcar y reforzar ciertas costumbres culturales.

Las cocineras se especializan en la preparación de comida, pero sus papeles y poderes se extienden mucho más allá del reino de los sabores, aromas y nutrientes. El plato de comida que la cocinera coloca frente a su familia contiene energía calórica y simbólica,² y en este artículo me enfoco en las maneras en que este último contribuye a la creación de significación y la (re)presentación de costumbres culturales dentro de algunas narrativas quechuas. En mi análisis de estos relatos orales utilizo el término *paisaje-culinario* para referirme a la multitud de detalles matizados involucrados en el cultivo, preparación y presentación de diferentes comidas.³ Este término enfatiza la relación integral entre la comida y el paisaje que influye en las vidas y destinos de los personajes.⁴ Elementos integrales del paisaje-culinario quechua incluyen la manera en que la cocinera planea su menú de diario o de fiesta (y los trastos que usa para servir estas distintas comidas), su substitución ingeniosa de ingredientes, así también como el orden en que sirve los platos dependiendo de la ocasión y la identidad de sus invitados.

-
2. Al analizar narrativas orales quechuas, mi uso del concepto de “lo simbólico” está informado por los varios registros de lo que Walter Benjamin clasifica como “el símbolo artístico”. Según esta formulación, los símbolos sirven como comunicadores de significación gracias a su habilidad para traducir los significados, matices y connotaciones –de infinita complejidad– de conceptos intangibles e “inexpresables” en “formas naturales” más comprensibles y finitos de “recipientes terrenales”. Al describir la naturaleza de los “símbolos artísticos” Benjamin cita al filólogo alemán Georg Friedrich Creuzer y afirma que su propia formulación comparte mucho con las teorías clásicas del símbolo que insistían en que un símbolo tenía que demostrar claridad, gracia y belleza (Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, trad. John Osborne, London, NLB, 1977, p. 164). Siguiendo esta lógica, en la narrativa quechua, las emociones “infinitas” e “inexpresables” inspiradas por un insulto humillante podrían ser simbolizadas por los gusanos negros que una esposa furiosa decide esconder en la comida que le ofrece a su esposo.
 3. Este concepto del *paisaje-culinario* comparte algunas semejanzas importantes con lo que Counihan define como los “foodways” “[...] comportamientos y creencias que rodean la producción, distribución y consumo de la comida” (Carole M. Counihan, *Anthropology of Food and Body: Gender, Meaning, and Power*, New York, Routledge, 1999, p. 6).
 4. En este artículo no utilizo la palabra “personaje” para referirme exclusivamente a los actores ficticios, sino también a los vecinos, familiares, y otros seres humanos que podrían figurar en la vida cotidiana de cualquier miembro del público de un *willakuy*.

En la narrativa oral quechua de la región sur andina, la aparición de los seres malignos como el condenado, la *layqa* o la *suq'a* presagia la inminencia de algún ataque mortal o la desintegración de relaciones familiares. Los aspectos simbólicos de ciertas alusiones culinarias (y los espacios geográficos en que surgen), proveen el gancho narrativo que revela los peligros ineludibles y la identidad maliciosa de estos protagonistas principales. Para reconocer las implicaciones estéticas y significativas de estas alusiones culinarias, es necesario crear un análisis *emic* del contexto del *performance* narrativo, junto con las construcciones lingüísticas, simbólicas y de tono, asociadas con la etiqueta culinaria quechua y ciertos personajes malignos.

En los relatos orales del distrito de Chinchero, Perú, los personajes que traman violencia contra los campesinos quechuas (*runakuna*)⁵ revelan sus intenciones al no respetar el decoro culinario de la cultura quechua. Para descubrir las intenciones malvadas de estos seres, el público tiene que percibir las alusiones narrativas a estas transgresiones. No obstante, el don de la interpretación no viene a ser valioso exclusivamente en el ámbito del mundo ficticio, sino también en el vivido. A diferencia de los personajes o seres fantásticos de otras tradiciones literarias, para los *runakuna* de la región sur andina, una *layqa*, *suq'a* o condenado puede infligir dolor y causar caos mortal no solo en las narrativas orales, sino también en la vida cotidiana.⁶

-
5. Los campesinos quechuas que se autoidentifican como “indígenas”, se refieren a sí mismos como “*runas*” y su idioma como runasimi, “la lengua de la gente”. En quechua, el sufijo /-kuna/ sirve como el sufijo pluralizador, así que para expresar el sustantivo plural de personas en quechua es necesario agregar /-kuna/ al sustantivo “*runa*” para crear la palabra “*runakuna*”. En este artículo he optado por respetar la integridad de la gramática quechua y pluralizar sustantivos quechuas con el sufijo /-kuna/ y no con el /-s/ del español. Aunque literalmente la palabra *runa* significa “persona” o “humano”, en los Andes se utiliza para referirse a una identidad étnica y cultural. Para una exploración detallada del concepto-palabra de *runa* véase Paul H. Gelles y Gabriela Martínez Escobar, eds., *Andean Lives*, Austin, University of Texas Press, 1996, y C. Allen, *The Hold Life Has*.
 6. Un ejemplo trágico de esta fluidez entre el mundo ficticio de la tradición oral y el vivido es el aumento de las acusaciones de hechicería culinaria y las hogueras de brujos ancianos en Kenya (particularmente en el distrito de Kisii) durante los últimos dos años (Joseph Odhiambo, “Horror of Kenya’s ‘witch’ lynchings”, *African Perspective*, BBC News, Kenya y Londres, 25 junio 2009, <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/afr>

Este artículo está dividido en dos partes. En la primera, presento tres personajes de la tradición oral quechua –la *layqa*, el condenado, y la *suq'a*– en un contexto sociolingüístico, histórico y cultural. La segunda parte introduce selecciones de tres narrativas quechuas de una comunidad de Chinchero, Perú: “La recién nacida y el condenado” (“*Qhulla wawata cundenadutaq*”), “El gusano negro” (*Yana kuru*) y “La bruja cocinera” (*Layqa wayk'uq*).⁷ El análisis de estas narrativas muestra la manera en que la descripción y el desarrollo de los personajes de la *layqa*, el condenado y la *suq'a* en el arte verbal quechua inculca y enfatiza la importancia de ciertas costumbres del *ayllu*,⁸ mientras denuncia el tratamiento injusto de los *runakuna* por personas e instituciones ajenas.

En las tres narrativas analizadas en este artículo, las fuerzas malvadas violan principios claves del paisaje-culinario quechua, perjudicando con ello la salud y el bienestar de las relaciones familiares. En los tres casos, estas transgresiones culinarias se llevan a cabo en el espacio “salvaje” o “no cultivado” de la *sallqa*. En la narrativa oral de Chinchero, Perú, el escenario de la *sallqa* representa el espacio foráneo en donde las relaciones familiares y del *ayllu* no pueden intervenir para proteger a los campesinos quechuas de las fuerzas e influencias peligrosas que provienen del exterior de la comunidad. Como en muchas comunidades de la región sur andina, los *runakuna* de la comunidad de Ch'akalqocha, Chinchero, se refieren al espacio ubicado afuera de la comunidad como la *sallqa*.

ca/8119201.stm> y Gwen Thompkins, “Witch' Burnings Haunt Kenyan Tribe”, *Day to Day*, NPR, Washington D.C., 22 octubre 2008, <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyID=94882459>>.

7. Mi análisis de versiones de estos relatos aparece en la revista *Food and Foodways*. Alison Krögel, “Dangerous Repasts: Food and the Supernatural in the Quechua Oral Tradition”, en *Food and Foodways: Explorations in the History and Culture of Human Nourishment*, vol. 17, No. 2, 2009, pp. 104-132.
8. En la región de Chinchero, Cusco, la palabra *ayllu* se refiere a los parientes maternos y paternos así como los familiares del esposo/a (parentesco por matrimonio). *Ayllu* también puede denotar la comunidad en dónde reside uno, particularmente cuando la mayoría de los habitantes son parientes (de sangre o por matrimonio). Allen describe los múltiples significados del término (*The Hold Life Has*, pp. 82-101) mientras Salomon y Urioste explican los significados del *ayllu* dentro del contexto colonial andino (*The Huarochirí Manuscript*, pp. 21-23).

En algunas comunidades andinas, el signo *sallqa* indica el terreno de cierta altura, el lugar en donde se pastorea a las alpacas o la zona en donde los jóvenes suelen experimentar sus primeros encuentros sexuales sin preocuparse por la vigilancia de sus parientes.⁹ Sin embargo, en Ch'akalqocha se usa el término para designar aquel espacio que queda afuera de la *llaqta* (el terreno de la comunidad en donde se construyen las casas) y más allá de las *chacras* (el espacio agrícola en donde se siembran los cultivos del *ayllu*). En las narrativas exploradas a continuación, la *sallqa* se convierte en el escenario en donde se desarrollan las escenas de conflicto y de violencia contra los valores y costumbres del *ayllu*. Al representar las consecuencias negativas que sufren los que no respetan la etiqueta culinaria del *ayllu*, la presentación de poderes malvados en la narrativa quechua también sirve como un vehículo para la (re)construcción continua de la identidad de los miembros del *ayllu* en oposición a las influencias perjudiciales que vienen de la *sallqa*.

ALGUNAS FORMAS Y FUNCIONES DE LA NARRATIVA ORAL QUECHUA (WILLAKUY)

Aquello que algunos estudiosos frecuentemente llaman “narrativa (oral quechua)”¹⁰ también recibe nombres como “cuento (quechua)”,¹¹

-
9. Billie Jean Isbell, *To Defend Ourselves: Ecology and Ritual in an Andean Village*, Prospect Heights, IL, Waveland Press, 1985, pp. 89-97, e Inge Bolin, *Rituals of Respect: The Secret of Survival in the High Peruvian Andes*, Austin, University of Texas Press, 1998, pp. 102-105.
 10. C. Allen, *The Hold Life Has*, p. 76., Rosaleen Howard, “Spinning a Yarn: Landscape, Memory, and Discourse Structure in Quechua Narratives”, en Jeffrey Quilter y Gary Urton, eds., *Narrative Threads: Accounting and Recounting in Andean Khipu*, Austin, University of Texas Press, 2002, p. 26, y Crescencio Ramos Mendoza, *Relatos quechuas/Kichwapi unay willakuykuna*, Lima, Editorial Horizonte, 1992, p. 163.
 11. José María Arguedas, *Cantos y cuentos quechuas/I*, Lima, Municipalidad de Lima Metropolitana, 1986, p. 88; Nancy Hornberger, “Función y forma poética en ‘El cóndor y la pastora’”, en Juan Carlos Godenzzi Alegre, edit., *Tradición oral andina y amazónica: métodos de análisis e interpretación de textos*, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, 1999, p. 81, y Jorge Lira, *Cuentos del alto Urubamba*, edit. Jaime Pantigozo Montes, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, 1990, p. 1).

“narrativa conversacional”,¹² “relato (quechua)”,¹³ “story”,¹⁴ y “tale”.¹⁵ Al referirse a los “cuentos quechuas” escuchados y recopilados en Bolivia, Jesús Lara afirma que se debe distinguir el “género” del “cuento” (jawa) –que “se inspira también en las supersticiones y en las supervivencias populares– de los géneros menos comunes de la leyenda y el mito”.¹⁶ Por otro lado, César Itier, Crescencio Ramos Mendoza y Ruth Flores Pinaya utilizan el vocablo quechua *willakuykuna*, para referirse a las narrativas orales quechuas.¹⁷ En la comunidad de Ch’akalqocha, Chinchero, los narradores también utilizan el sustantivo *willakuy* para describir una representación narrativa que recurre no solo a la creatividad verbal, sino también al uso de la mímica, los efectos sonoros y la participación del público en un contexto específico; el verbo *willariy*¹⁸ se usa para describir el acto de contar un willakuy. Aunque las palabras *relato* y “narrativa oral” me parecen adecuadas para referirse al concepto de la realización de un willakuy, no usaré la palabra *cuento* en este artículo

-
12. Bruce Mannheim, “Hacia una mitografía andina”, en Juan Carlos Godenzzi Alegre, edit., *Tradición oral andina y amazónica: métodos de análisis e interpretación de textos*, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, 1999, p. 49; Bruce Mannheim y Krista Van Vleet, “The Dialogics of Southern Quechua Narrative”, *American Anthropologist*, vol. 100, No. 2, 1998, pp. 326-328, y Krista Van Vleet, *Performing Kinship: Narrative, Gender, and the Intimacies of Power in the Andes*, Austin, University of Texas Press, 2008, p. 20.
 13. N. Hornberger, “Función y forma poética en ‘El cóndor y la pastora’”, p. 82, y C. Ramos Mendoza, *Relatos quechuas/Kichwapi unay willakuykuna*, p. 170.
 14. K. Van Vleet, *Performing Kinship*, p. 2, R. Howard, “Spinning a Yarn”, p. 29, y I. Bolin, *Rituals of Respect*, p. 201.
 15. I. Bolin, *Rituals of Respect*, p. 109.
 16. Jesús Lara, *Mitos, leyendas y cuentos de los Quechuas: antología*, La Paz, Los Amigos del Libro, 1973, pp. 22-28.
 17. César Itier, *Karu Nankunapi: Usi comunidad willakuykunamanta tawa chunka akllamusqay*, Cusco/Lima, Centro Bartolomé de las Casas/Instituto Francés de Estudios Andinos, 1999; C. Ramos Mendoza, *Relatos quechuas/Kichwapi unay willakuykuna*, y Ruth Flores Pinaya, *Qhichwa willakuykuna/Cuentos qhichwa*, La Paz, Aruwiwiri, 1991.
Aunque Ramos Mendoza titula su libro bilingüe *Relatos Quechuas/Kichwapi unay willakuykuna*, en su análisis, el autor se refiere a los “willakuykuna” (recopilados en Huancavelica, Tayacaja y Huancayo) como “relatos orales”, “cuentos folklóricos” o “narrativas orales”.
 18. Cuando un hablante agrega el infijo incoativo de /-ri-/ al infinitivo “willay”, sugiere que la acción de contar está hecha cuidadosamente y con cariño.

porque sugiere una cualidad de ficción que ni los narradores ni el público de un willakuy asumen.

Los narradores de Ch'akalqocha presentan sus willakuykuna para familiares u otros miembros del *ayllu*, y en el contexto de conversaciones cotidianas que se relacionan con el tema o moraleja central de su narrativa.¹⁹ Ellos afirman que sus willakuykuna tienen una función didáctica (expresada con el verbo transitivo, *yuyarinapaq*), que pueden desarrollar con mejor efecto a través de las tramas de susto o terror (*q'aqchanapaq*).²⁰ *Q'aqchanapaq* significa, literalmente, “para asustar” mientras que *yuyarinapaq* significa “para recordar”.²¹ Los narradores Grimaldo Quillahuamán Cusihuamán y Rosa Quispe Quispe afirman que un “buen relato” (*allin willakuy*) que involucra personajes malévolos, debería absorber al público (frecuentemente a través de una trama aterradora) y enseñarles algo nuevo o recordarles algo importante (muchas veces sobre la historia del *ayllu*).²² Los narradores pueden decidir si enfatizan o no estos u otros aspectos, según el contexto específico que estimula la realización de un relato.²³

En la realización de sus willakuykuna, los narradores utilizan el simbolismo culinario para difundir lecciones de advertencia que normal-

19. Varios estudiosos han descrito el aspecto “conversacional” de las narrativas quechuas (B. Mannheim, “Hacia una mitografía andina”, p. 49; B. Mannheim y K. Van Vleet, “The Dialogics of Southern Quechua Narrative”, pp. 326-328; C. Allen, *The Hold Life Has*, p. 76; Howard-Malverde 1989, 1990). Estos estudios también señalan que estas narrativas y conversaciones pueden parecer fragmentadas y no necesariamente siguen un patrón cronológico.

20. Grimaldo Quillahuamán Cusihuamán y Rosa Quispe Quispe, comunicación personal, 2007.

21. Como explica Howard, para la cultura quechua el concepto de “*yuyariy* es una actividad culturalmente vital, involucrando no solo el acto de relatar narrativas sino también el *performance* de rituales y la participación en fiestas”. (“Spinning a Yarn”, pp. 29-30).

22. Cabe señalar que Arguedas identificó un propósito similar para la narrativa oral quechua al observar: “el cuento folklórico [quechua] como el escrito por los autores famosos o no, de la literatura erudita, es inventado con dos fines primordiales, recrear, entretener al auditorio (oyente, lector) y para hacer resaltar las normas, las reglas que se deben respetar para vivir en sociedad, o bien para criticar estas normas, para denunciar sus imperfecciones” (“¿Qué es el folklore?”, en *Boletín Educación Popular*, 1978, p. 49).

23. Rosa Quispe Quispe, Grimaldo Quillahuamán Cusihuamán, Nieves Quispe, comunicación personal, 2005 y 2007.

mente enfatizan la importancia de respetar la etiqueta culinaria así como otras convenciones culturales. Además, al representar claramente las consecuencias negativas que acosan a los que no respetan el paisaje-culinario del *ayllu*, las referencias culinarias en estas narrativas también sirven como vehículo para la (re)construcción continua de las identidades del individuo y del *ayllu*. En estos relatos, las descripciones de comidas adulteradas o prácticas culinarias poco usuales presagian un giro narrativo o el inminente final trágico de alguna relación familiar.

Escuché los relatos que aparecen a continuación en la comunidad de Ch'akalqocha durante los meses de agosto-noviembre de 2005 y mayo-junio de 2007. Ch'akalqocha se encuentra en el distrito de Chinchero, provincia de Urubamba, a treinta kilómetros de Cusco. Ubicado a más de 3.700 metros de altura sobre el nivel del mar, el pueblo de Chinchero es conocido por su ajetreado mercado, en donde los autobuses turísticos, en camino al Valle sagrado, se paran los domingos. En el pueblo, los visitantes pueden comprar artesanías, observar a las mujeres quechuas trabajando con sus telares de cintura y visitar el pequeño museo arqueológico, las ruinas incas y la iglesia colonial con su decoración vibrante. La comunidad de Ch'akalqocha se encuentra del otro lado de la carretera del pueblo de Chinchero y se puede llegar allí por los senderos en una caminata de veinte minutos.

Como una observadora participante en la comunidad, pasé la mayor parte del tiempo ayudando a Rosa Quispe Quispe –una campesina monolingüe quechua de 66 años y consumada tejedora, cocinera y narradora (*yuyaq mama*)–.²⁴ Los quehaceres cambian con las estaciones, pero, por lo general involucran pastorear y cuidar a las borregas, vacas, cuyes y gallinas, limpiar, hilar y tejer la lana, así como cosechar, almacenar y preparar los tubérculos y las habas. Por las tardes, cuando los niños de Ch'akalqocha han regresado de la primaria en el pueblo de Chinchero, pequeños grupos de niñas nos acompañaban, a Rosa, su prima Nieves Quispe y a mí, en muchas de las tareas domésticas y agrícolas. Mientras trabajábamos, Rosa y Nieves solían compartir willakuykuna

24. *Yuyaq mama* (“anciana sabia”) y *yuyaq tayta* (“anciano sabio”) son designaciones que indican que un/a narrador es respetado en su comunidad por su estilo y su capacidad de recordar los detalles de willakuykuna y costumbres de los “tiempos antiguos”.

didácticos (“para [poder] recordar” –*yuyarinapaq*). Estos relatos enfatizan mensajes implícitos sobre moralejas (y etiqueta culinaria) de la comunidad, describen prácticas culturales relacionadas con el noviazgo, el matrimonio, los festivales, la educación de los niños y el cuidado de la casa, o critican el peligro de enfrentarse con ciertos sectores de la sociedad andina (el clero o los médicos, por ejemplo) que no pertenecen a uno de los *ayllus* de Chinchero.²⁵

Por otro lado, normalmente las narrativas del esposo de Rosa, Grimaldo Quillahuamán Cusihuamán, se enfocan en temas sociopolíticos relacionados con la participación de su *ayllu* en la resistencia a los abusos del clero y los hacendados de la zona, así como su participación en los levantamientos (“tomas de tierra”) organizados por el activista Hugo Blanco en los años sesenta. Grimaldo es un campesino monolingüe quechua de 70 años, retirado ya de su trabajo ocasional de comerciante itinerante y conocido en la región como un gran narrador (*yuyaq tayta*) –particularmente con relación a los relatos que tratan de curas, el personaje del *ñak’aq*-degollador o los temas políticos.

LOS PERSONAJES DEL *LAYQA*, CONDENADO Y *SUQ’A* EN LA TRADICIÓN ORAL QUECHUA

La tradición oral quechua cuenta con un elenco amplio de personajes malvados cuyos poderes intervienen en las vidas de los *runakuna* de maneras que pueden ser perjudiciales o aun fatales. Uno de estos per-

25. Algunos estudiosos clasifican este tipo de narrativa –con fines didácticos y realizadas en el espacio doméstico– como “narrativas domésticas” (por ejemplo, Lee-Ellen Marvin, “Sanegurují Storytelling Academy: Transformation of Domestic Storytelling in India”, en Margaret Read MacDonald, edit., *Traditional Storytelling Today: An International Sourcebook*, Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 1999, pp. 98-101; Coralynn V. Davis, “Pond-Women Revelations: The Subaltern Registers in Maithil Women’s Expressive Forms”, en *Journal of American Folklore*, vol. 121, 2008, pp. 286-318). En la región sur andina las madres, abuelas y otras narradoras respetadas (*yuyaq mamakuna*) del *ayllu* realizan este tipo de narrativa didáctica (*yuyarinapaq*) con relativa frecuencia, pero como veremos en el caso de la primera versión del relato «El gusano negro», los hombres también las comparten en ciertas ocasiones.

sonajes que aparece con frecuencia en las narrativas quechuas es la *layqa*. He decidido traducir *layqa* como “bruja” para reflejar el uso contemporáneo de la palabra (“hechicería, profesión y conjunto de operaciones del hechicero o brujo”).²⁶ En los willakuykuna de Chinchero, el personaje de la *layqa* viene a ser una mujer humana que cuenta con poderes “mágicos” (*magiawan kasqa*) que utiliza para castigar o manipular a sus familiares, vecinos y otros conocidos. A menudo en estos relatos, la *layqa* trabaja dentro de un espacio doméstico y utiliza su acceso a la comida de sus familiares o vecinos como una táctica para desplegar su magia culinaria. Notablemente, en su diccionario quechua de 1608, González Holguín describe una categoría particular de curandero (*hampiyok*) que se especializa en los hechizos de comida (*Hampiyok mikuy*, Hechizos en comida).²⁷

La noción de que las mujeres podrían utilizar su papel como cocineras para ejercer un poder pernicioso no es un fenómeno contemporáneo y tampoco es limitado al contexto andino. En las ciudades, pueblos y *ayllus* coloniales, tanto los españoles como los *runakuna* se dieron cuenta de que las mujeres podrían usar su control sobre la preparación y distribución de la comida de forma no solo nutritiva sino también malé-

-
26. Jorge Lira, *Diccionario Kkechuwa-Español*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1941, p. 553; Antonio Cusihuamán, *Gramática Quechua: Cusco-Collao*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1976, 1977. A veces se puede intercambiar la palabra *umu* por *layqa* y en un contexto contemporáneo ambas palabras normalmente llevan una connotación malévolas. González Holguín, Santo Tomás y Guamán Poma definen *umu* como *hechicero* (Diego González Holguín, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamado Lengua Qquichua o del Inca* [1608], edit. Raúl Porras Barrenechea, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1989, p. 355; Fray Domingo de Santo Tomás, *Vocabulario de la lengua general del Perú* [1560], edit. Raúl Porras Barrenechea, Lima, Instituto de Historia, 1951, p. 147; Felipe Guamán Poma de Ayala, *El Primer Nueva crónica y buen gobierno* [1615], vol. 2, edit. John Murra y Rolena Adorno, trad. Jorge L. Orioste, México D.F., Siglo Veintiuno, 1980, p. 638). Por otro lado, Lira, le confiere a la palabra *Umúlliy* una connotación positiva, describiéndola como un título para un clarividente con la capacidad de “Profetizar, vaticinar, augurar, predecir. ‘Llápa ima umulliskáykin hunt’ákuñ úmu. Todo cuanto predijiste, oh, gran sacerdote, se ha cumplido’ ” (J. Lira, *Diccionario Kkechuwa-Español*, p. 1041). La palabra *layqa* parece ser una adopción del aymara posterior a la redacción de los diccionarios del quechua colonial de Santo Tomás o González Holguín.
27. D. González Holguín, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú*, p. 543.

vola. Particularmente en el contexto colonial de América, “A menudo, [el acto de] hechizar implicaba alimentar con comidas adulteradas, pero negar comida también podría ser una señal de que una mujer era una bruja, porque también sugería su trasgresión de las reglas de producción definidas por género”.²⁸

Durante mucho del período colonial en América, Europa se encontraba inmersa en cazas de brujas que asolaron al continente entre 1450-1700.²⁹ Cuando viajaron al “Nuevo mundo” en los siglos XVI y XVII, muchos de los conquistadores, eclesiásticos y administradores coloniales llevaban consigo las ideas misóginas del libro llamado *Malleus Maleficarum* (*Martillo de las brujas*). La autoría del libro está atribuida, generalmente, a los inquisidores dominicos Jacob Sprenger y Heinrich Kramer. El tomo codificó la doctrina de la Iglesia relacionada a la brujería y afirmaba que las mujeres facilitaban las trampas y conspiraciones terrenales del diablo. A partir de su primera publicación, en 1487, el *Malleus Maleficarum* sirvió como la guía para un siglo de tribunales inquisidores.³⁰

Por consiguiente, durante la época colonial no era poco común que las mujeres –sobre todo las ancianas y las viudas– fueran acusadas de ser practicantes de la brujería.³¹ Los estudiosos que se han ocupado del tema de la brujería en la Latinoamérica colonial, revelan la íntima conexión de esta con la preparación de la comida: “típicamente, las mujeres hacían que los hombres ‘comieran’ su brujería, utilizando de esta mane-

28. Laura Lewis, *Hall of Mirrors: Power, Witchcraft, and Caste in Colonial Mexico*, Durham, Duke, 2003, p. 64. “Ensorcelling often entailed feeding with adulterated victuals, but withholding food altogether could also be a sign that a woman was a witch, for it too spoke to her transgression of the gendered rules of production...”

29. Jules Michelet, *La bruja: un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, trads. Rosina Lajo y Victoria Frígola, Madrid, Ediciones Akal, 1987, pp. 170-175.

30. J. Michelet, *La bruja...*, p. 171; Irene Silverblatt, *Moon, Sun, and Witches: Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Perú*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1987, pp. 160-161, y Michael Symons, *A History of Cooks and Cooking*, Urbana IL, University of Illinois Press, 2000, p. 171.

31. Susan Migden Socolow, *The Women of Colonial Latin America*, New York, Cambridge University Press, 2000, p. 24; Bonnie Glass-Coffin, *The Gift of Life: Female Spirituality and Healing in Northern Perú*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1998, pp. 44-46.

ra, su poder sobre el dominio de la preparación de la comida para fines subversivos; una práctica común en la época prehispánica y también en la Castilla de los siglos XVI y XVII”.³² Esta creencia de que la comida se podría usar para causar daño en vez de nutrir, les ofrecía a las mujeres un poder real y específico que les podría servir como defensa –como una manera de penetrar el cuerpo masculino–.³³

Como reliquia de estas creencias –muy influenciadas por las construcciones europeas de la bruja– el temor de la brujería culinaria llevada a cabo por las mujeres, sigue siendo bastante común en las comunidades quechuas del sur andino. Por lo tanto, no nos debe extrañar que las descripciones de “la bruja cocinera” no se limiten a las crónicas coloniales de los extirpadores de idolatría sino que también aparecen en numerosas versiones de la tradición quechua contemporánea. En narrativas contemporáneas conocidas como “La osa que tuvo tres hijos” (“*Ukuku kimsa wawayuqmanta*”), “*Isicha Puytu*”, “La viejita bruja” (“*Saqra paya*”), “La bruja cocinera” (“*Layqa wayk’uq*”) y “El gusano negro” (“*Yana kuru*”) los personajes utilizan magia culinaria para manipular las decisiones de sus familiares o para castigar sus imprudencias. Quizás lo más inquietante de estas narrativas es que las protagonistas son cocineras de confianza que utilizan su magia culinaria para adulterar la comida en un espacio doméstico y para el consumo de familiares u otros conocidos. En estos y otros relatos, el público interpreta las alusiones a estos poderes malvados cuando escucha descripciones de apetitos monstruosos y prácticas culinarias poco usuales.

A diferencia de la *layqa* que es una mujer humana con conocimiento de la magia, el condenado (conocido también como *kukuchi*) es un personaje malévolo que asume una forma humana y que frecuente-

32. Traducción mía, Ruth Behar, “Sexual Witchcraft, Colonialism, and Women’s Powers: Views from the Mexican Inquisition”, en Asunción Lavrin, edit., *Sexuality and Marriage in Colonial Latin America*, Lincoln NE, University of Nebraska Press, 1992, p. 180. “Typically, women made men ‘eat’ their witchcraft, using their power over the domain of food preparation for subversive ends, a practice that was common in pre-Hispanic times as well as in sixteenth and seventeenth-century Castile”.

33. R. Behar, “Sexual Witchcraft, Colonialism, and Women’s Powers”, p. 200; S. Socolow, *The Women of Colonial Latin America*, p. 158; I. Silverblatt, *Moon, Sun, and Witches*, p. 172; L. Lewis, *Hall of Mirrors*, p. 64.

mente revela su verdadera identidad (no-humana) a través de aberraciones alimenticias.³⁴ Los narradores quechuas representan al condenado como un personaje que rechaza la comida en secreto o que prefiere ingerir alimentos extraños y, desde la perspectiva humana, repugnantes. El novelista peruano José María Arguedas describe al condenado como el alma de una persona que murió de una manera trágica –una “mala muerte”, por suicido, asesinato o por un accidente catastrófico–:

Almas pecadoras que juzgadas por Dios, han sido sentenciadas a vivir en las cordilleras. Son espíritus que salen a la hora del crepúsculo o en ciertas horas de la noche y andan por los alrededores de la cordillera infundiendo susto a los caminantes.³⁵

La creencia en un ser similar al condenado seguía siendo común entre campesinos españoles hasta las primeras décadas del siglo XX, así que no es extraño que historias de este personaje temible hayan sido trasladadas al Nuevo Mundo junto con los conquistadores, comerciantes y viajeros españoles.³⁶

En la tradición oral del sur andino, los condenados casi siempre atacan en el espacio de la *sallqa* y frecuentemente estas almas perturbadas matan a los pastores y viajeros nocturnos con un ataque de susto. Aunque los condenados no siempre se dan cuenta de que se han muerto, cuando aparecen frente a los seres humanos suelen revelar la razón de su condena. Mientras que muchos condenados deambulan por la sierra

34. Los condenados también pueden aparecer en forma de perros, gatos, lagartijas, serpientes o pájaros (particularmente búhos).

35. José María Arguedas, “Folklore del Valle de Mantaro. Provincias de Jauja y Concepción. Cuentos mágico-realistas y canciones de fiestas tradicionales”, en *Folklore Americano*, vol. 1, No. 1, 1953, pp. 131-169.

36. Nicole Fourtané, “Une expression du syncrétisme hispano-quechua: Le *condenado*”, en *América*, vol. 8, 1991, p. 162. Arguedas enfatiza la importancia de no confundir el condenado con el diablo ya que: “Es un ser sub-humano que sufre y destruye como medio de encontrar su redención...” (José María Arguedas, “Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca”, en *Folklore Americano*, vols. 8-9, 1960-1961, pp. 197-198). Además, explica que a diferencia de los condenados malvados, las “almas en pena” no buscan hacerles daño a los vivos ni crear disturbios. Normalmente estas almas en pena solo vuelven a la Tierra para avisarles a los humanos de una muerte inminente (*Ibid.*, p. 163).

andina en forma humana, no consumen la comida humana.³⁷ Grimaldo Quillahuamán Cusihuamán afirma que, a pesar de su forma humana, las preferencias alimenticias de los condenados frecuentemente revelan su verdadera identidad:

*Cundenaduqa runakuna hinas purinku hinaspas kiskatas mihunku, kiskata punkukunapi wiñayunku. Chayta mihunku chiqaq, sigun distinumsansi purinku. Pisillatas mihunanku, chay distinunkuchá riki. Ruq'ata mihurunku a vicis chay kiskallata.*³⁸

Mientras caminan, los condenados aparecen en forma humana, sin embargo, comen espinas –las espinas que crecen en los portales–. Ciertamente, eso es lo que comen, según el destino hacia dónde caminan. Se dice que solo comen un poquito, supongo que ese es su destino, por supuesto. Siempre comen el cactus *ruqata* o a veces solamente esas espinas.³⁹

En muchos relatos quechuas, los condenados también demuestran su deseo de comer carne humana cuando se topan con viajeros indefensos en senderos solitarios de la sierra.

Otro ser malévolo que se puede distinguir por su rechazo de la comida humana es la *suq'a* –descrito en Ch'akalqocha como una especie de “machu atroz” (*millay machu*)–. En Chinchero, como en otras regiones del sur andino, se dice que los *machukuna* son huesos desecados que deambulan por la sierra intentando recuperar su carne.⁴⁰ Aunque el diccionario de González Holguín no incluye una entrada que defina la *suq'a* en la época colonial, sí incluye varios vocablos relacionados que sugieren la condición desecada que caracteriza a la *suq'a* contemporánea.

37. R. Quispe Quispe, comunicación personal, 2005.

38. G. Quillahuamán Cusihuamán, comunicación personal, 2005.

39. Todas las traducciones de las narrativas quechuas al español son mías. Hernán Quillahuamán Quispe, Wency Condori Callapiña y yo transcribimos los relatos grabados. En estas transcripciones he deletreado todas las palabras de origen español siguiendo la ortografía trivocal del quechua. Por ejemplo: “condenado” viene a ser “cundenadu” y tiempo se escribe como “timpu”, reflejando así la manera en que los quechuahablantes pronuncian estos vocablos.

40. C. Allen, *The Hold Life Has*, pp. 45-48; Catherine Allen, “To Be Quechua: The Symbolism of Coca Chewing in Highland Perú”, en *American Ethnologist*, vol. 8, No. 1, 1981, p. 162.

Por ejemplo, González Holguín define la palabra *sokrascca* como “el mayz inclinado con el peso ya marchito”, y explica que *sokrasccaruna* se refiere al “Hombre chupado marchito sin xugo como caña arrancada”.⁴¹

Los *runakuna* de Ch’akalqocha afirman que tanto los *sug’akuna* como los *machukuna* salen a caminar al anochecer, pero los *machukuna* viven en los cerros, a veces aceptan comida humana y buscan ponerse a trabajar en sus chacras nocturnas para poder recuperar su carne a través del trabajo.⁴² Por otro lado, las *sug’akuna* no tienen labor productiva, jamás ingieren comida humana y salen al anochecer en los sitios silenciosos a buscar víctimas humanas.⁴³ Aunque las *sug’akuna* comparten estas últimas dos características con el temido *ñak’aq*-degollador andino,⁴⁴ estos dos personajes se diferencian en un punto muy importante –el *ñak’aq* está definido como un ser humano malévolo, mientras que la *sug’a* es un ser fallecido que no cumplió con sus deberes en vida y por lo tanto sus huesos no han podido desintegrarse en la tierra–. El gran problema de la *sug’a*, según los narradores de Ch’akalqocha, es que sufre de una falta de equilibrio porque tiene huesos sin carne. Como no puede reintegrar su cuerpo fallecido a la *Pachamama*, la *sug’a* busca adquirir carne humana para poder caminar “llena/completada” (*hunt’asqa*) y reparar los pecados (*buchakuna*) que le han llevado a este triste destino.⁴⁵

Los personajes de la *layqa*, el condenado y la *sug’a* animan las narrativas quechuas con sus travesuras y maquinaciones. Estos personajes captan la atención del público porque inicialmente los narradores los describen como si fueran cualquier otro humano; esta técnica narrativa obliga a los oyentes a prestar atención a las alusiones, a la falta de etique-

41. D. González Holguín, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamado Lengua Quichua o del Inca*, p. 328.

42. H. Quillahuamán, N. Quispe, comunicación personal, 2007 y 2009.

43. La noción de *sug’a* como un espíritu maligno también se revela en la traducción de la palabra tuberculosis al quechua como “enfermedad de *sug’a*” (*sug’a unquy*).

44. Algunos de los numerosos estudios interesantes sobre el *ñak’aq* incluyen: Efraín Morote Best, *Aldeas sumergidas: cultura popular y sociedad en los Andes*, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, 1988; B. Mannheim y K. Van Vleet, “The Dialogics of Southern Quechua Narrative”, en Mary Weismantel, *Cholas and Pishtacos: Stories of Race and Sex in the Andes*, Chicago, University of Chicago Press, 2001; y Peter Gose, “Sacrifice and the Commodity Form in the Andes”, en *Man*, vol. 21, No. 2, 1986, pp. 296-310.

45. G. Quillahuamán, R. Quillahuamán, comunicación personal, 2007.

ta culinaria que delatan características o poderes sobrenaturales. Además, la comunidad respeta a los oyentes que han ganado la reputación de ser los primeros en percibir la verdadera identidad de un personaje.

“LA RECIÉN NACIDA Y EL CONDENADO” (“QHULLA WAWATA CUNDENADUTAQ”)

Las descripciones culinarias y del hambre en las narrativas quechuas enfatizan la importancia de fijarse en la comida que un extraño pide, rechaza o consume, porque muchas veces estas acciones ofrecen pistas vitales sobre identidades o intenciones escondidas. En estos relatos orales, la violación del decoro culinario revela las maquinaciones malévolas de un personaje. En un willakuy conocido en Ch'akalqocha como “La recién nacida y el condenado” (“*Qhulla wawata cundenadutaq*”), Rosa Quispe Quispe describe un encuentro espeluznante con un condenado que intenta atacar y consumir la bebé de una mujer que se encuentra caminando de noche por un sendero solitario en la *sallqa*. Aunque inicialmente el condenado sostiene que está perdido y que solamente desea seguir adelante (*Chinkallakamun, riyta munashani*), la atención que la madre presta en los modales del extraño le ayuda a detectar su identidad mortal.

Después de quejarse de su hambre, el viajero rechaza de manera ruda el *ch'uño phasi* (papas deshidratadas y luego cocinadas al vapor) que le ofrece la mujer. Esta acción inexplicable incita la desconfianza de la mujer, quien comienza a sospechar la terrible verdad, que el extraño es realmente un condenado que no siente antojo de comida humana sino de carne infantil. La madre se horroriza al darse cuenta de que el alma malévolamente piensa comerse a su bebé indefenso. En su versión de la narrativa, Rosa confirma el mal presentimiento de la mujer en la última línea de su relato:

*Qhulla wawata munashan chay cundenadu, mihurumanmi si distinu-
qa chaypaq kashan chay cundenadu. Mihupunña tutapi, tutapi mihu-
punña.*⁴⁶

46. R. Quispe Quispe, comunicación personal, 2007.

Ese condenado estaba deseando a la recién nacida y si esto es el destino de la bebé, el condenado come. Come así no más en la noche, así no más en la noche se la come.

Como muchos narradores en Ch'akalqocha, Rosa enfatiza el carácter ineludible del destino y utiliza el recurso de la repetición para señalar la naturaleza siniestra del encuentro entre un humano y un ser malévolo. En este caso, la narrativa termina de manera misteriosa y ambigua con una última línea que repite la terrible posibilidad de que la bebé podría ser devorada esa misma noche. Esta línea comienza con una advertencia expresada con una estructura sintáctica poco común en el quechua; el verbo aparece antes del sustantivo (*Mibupunña tutapi*, “Come así no más en la noche”). Al repetir el aviso en la segunda cláusula de la frase, la advertencia adquiere un tono más directo porque sigue a la sintaxis típica en la cual, el verbo aparece al final de la oración (*tutapi mibupunña*, “así no más en la noche se la come”). La narrativa advierte de los peligros asociados a las caminatas nocturnas y aunque le recuerda al público que es importante observar los hábitos alimenticios de los extraños, también nos recuerda que la detección de un apetito monstruoso no siempre puede salvar a los humanos de un destino trágico.

DOS VERSIONES DE “EL GUSANO NEGRO” (“YANA KURU”)

Una tarde de mayo de 2007, Grimaldo Quillahuamán Cusihuamán narró un relato conocido en la región de Chinchero como “El gusano negro”. Después de varias horas de trabajo sembrando papas en la chacra de Grimaldo, un grupo de diez hombres y mujeres de su *ayllu* se sentó sobre algunas mantas frente a su casa, saboreando la “frutillada” que su esposa Rosa acababa de preparar. Un vecino anciano mencionó que esperaba que la frutillada le pudiera curar un dolor estomacal que le venía molestando desde hacía varios días y un hombre joven bromeó con que el dolor seguramente no aplacaríamientras su esposa le siguiera sirviendo comidas insalubres (*mana allinta*). Grimaldo respondió a esta alusión a la hechicería doméstica con un relato que recordaba las graves consecuencias de relaciones familiares infelices.

En “El gusano negro”, una mujer agrega gusanos negros⁴⁷ en el *ch'uño phasi* de su esposo como una reacción de venganza frente a sus palabras y acciones crueles. Según Grimaldo, la mujer utiliza “magia” (*magiawan kasqan*) para contaminar la comida de su pareja. En esta versión del cuento, Grimaldo explica cómo un comerciante itinerante se enoja cuando se da cuenta de que su esposa se le está acercando durante un viaje de negocios para ofrecerle una comida. La mujer aparece inesperadamente en la *sallqa* y al anochecer (*ch'isin*), justo cuando el hombre y su socio están decidiendo si deberían intentar cruzar una quebrada peligrosa. La llegada inoportuna en el momento de este *impasse* presagia los problemas que vendrán a continuación. El narrador explica, en tono de resignación, “mi amigo no vivía feliz con su mujer” (*warminwan mana allintachu kawsaran*) y después describe cómo la mujer le ofrece a su esposo un atado de *ch'uno*. En vez de agradecerle a su esposa, el hombre le grita de manera brusca y ruda, “No comeré esto, tú cómetelo” (“*Ama mibuymanchu, qan mibuy*”).

Cuando se da cuenta de que su comida ha sido rechazada, la mujer se pone furiosa y le da una bofetada (*ch'aqla*) al esposo. Grimaldo imita el sonido y los movimientos del esposo, que responde pegándole y pateándole y así, despertando también al bebé que dormía en la espalda de la señora. Ahora, con su hijo llorando, la mujer responde a la agresión reclamando: “¿Pegándonos así no te causa dolor también a ti? El niño está llorando, ¡escucha! ¡Te traje comida, cómetela!” (“*Ch'akchishan manachu kay llaqikunki. Kay wawa waqashan, yaw! Apamushayki mibuy!*”). El hombre, obstinado, responde a esta pregunta y demanda diciendo: “¡No la comeré, carajo!” (“*Mana mibuymanchu, caraju!*”). Cuando los narradores quechuas introducen a un personaje como este esposo que ignora un tabú cultural, el público frecuentemente da un grito ahogado y dirige

47. En la región de Chinchero, y en muchas comunidades del sur andino, el color negro está asociado con la brujería y la muerte. Por ejemplo, acusan a los jóvenes que llevan ropa negra fuera del luto de desear la muerte de sus madres (Alejandra Mango, Nieves Quispe, comunicación personal, 2007). Se dice también que las *layqakuna* atan un hilo negro en la fotografía de una víctima prevista antes de hacerle un hechizo y que utilizan una soga negra para juntar productos agrícolas antes de enterrarlos en la chacra de un enemigo, una acción que supuestamente deja las plantas marchitar y morir antes de la cosecha (A. Mango y H. Quillahuamán, comunicación personal, 2005 y 2007).

sus ojos hacia el suelo para señalarle al narrador que han percibido el presagio de la ruina inminente de un personaje. En este caso, los cuatro hombres del público y cinco de las seis mujeres bajaron la mirada cuando el personaje del esposo rechaza la comida de su mujer.

La narración concluye con una descripción de las consecuencias de las acciones maleducadas del esposo:

*Hinasqa mana ch'unu phasi kasqachu, chay kuru, kuru huti huti kuru, yana kuru karan kaynankuna ... ñawpaq pacha percafunapi pachanpi karan anchi kasqa. Manan ch'uño phasichu karan.*⁴⁸

Y entonces no era *ch'uño phasi* sino un gusano huti huti, un gusano negro más o menos de este tamaño (indica diez centímetros de largo con las manos). En los viejos tiempos, dentro de las viejas paredes y en la tierra estos gusanos vivían. Así que al final, ya no era *ch'uño*.

Grimaldo me explicó que realiza este relato para que los hombres se acuerden de que las esposas maltratadas y no respetadas pueden buscar su venganza a través de sus propios hechizos culinarios o al adquirir alimentos adulterados de las brujas de la zona. Igual que en “La recién nacida y el condenado”, en este *willakuy* se nota también la importancia en la cultura quechua de fijarse bien en el contexto en que se sirven los alimentos –aquí, la llegada inesperada de la mujer al anochecer, en la *sallqa* y al lado del abra de la montaña, presagia los conflictos que aparecerán más adelante. Como afirma Mary Weismantel, el simbolismo de la comida andina no difiere de otros sistemas semióticos en los que el significado se construye sobre la base de la relativa posición del signo culinario con respecto a otros signos (culinarios).⁴⁹ De esta manera, los valores simbólicos asignados a ciertas comidas por una cultura “normalmente dependen en su contexto y su uso ... en su posición dentro de una estructura específica en vez de residir completamente en las comidas mismas como una calidad inherente”.⁵⁰ Por eso es importante recordar que

48. G. Quillahuamán Cusihuamán, comunicación personal, 2007.

49. Mary Weismantel, *Food, Gender, and Poverty in the Ecuadorian Andes*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988, pp. 15-16.

50. Traducción mía, *ibid.* “...normally depend to some extent on context and usage... on position within a specific structure, rather than residing completely in the foods themselves as an inherent quality”.

en una narrativa quechua, la comida ofrecida bajo circunstancias misteriosas o inesperadas puede llegar a ser dañina o, incluso, mortal.

Esta versión de la narrativa también refuerza la importancia de respetar el decoro culinario y las relaciones familiares y del *ayllu*. Por ejemplo, las mujeres quechuas frecuentemente preparan un fiambre (*quqamu*) para sus esposos e hijos si no van a poder volver a casa para la comida. Si su familia está trabajando en una chacra cercana, muchas veces, las mujeres entregan la comida allí mismo. Al recibir un fiambre, los familiares generalmente inclinan sus cabezas y hombros hacia la cocinera en un gesto de gratitud y también le agradecen verbalmente por la comida. En este relato, la violencia de las palabras y los gestos del esposo como reconocimiento de la comida ofrecida por su esposa horroriza al público. Al escuchar tal grado de comportamiento ofensivo, los oyentes no se sorprenden demasiado cuando la esposa decide castigar a su familiar íntimo con un hechizo culinario.

Los narradores quechuas tejen tramas que muestran la manera en que la acción de preparar y servir la comida refuerza las relaciones de compadrazgo, mientras que la falta de respeto hacia los familiares y el decoro culinario puede dejar a una cocinera sin otro remedio que castigar al familiar imprudente. Ya que la comida juega un papel tan importante en la construcción de relaciones familiares y del *ayllu*, el acto de consumirla fuera de un contexto doméstico se considera poco deseable y hasta peligroso. Por eso, los padres les recuerdan a los niños con frecuencia: “Comida del horno de uno es siempre más sana” (“*Aswan sumaqpuni, chay mihunaq q’unchaykimanta*”). El hecho de que el léxico quechua incluya un verbo específico para describir el acto de comer fuera de la casa de uno (*mihupakuy*), también señala la importancia del concepto en la cultura. Como ha señalado Carole Counihan, “Precisamente porque el comer y el coito involucran la intimidad, pueden ser peligrosos o amenazantes cuando se llevan a cabo bajo condiciones adversas o con personas no confiables”.⁵¹

Muchas narrativas quechuas enfatizan la importancia de evitar estas situaciones en que uno tiene que comer fuera de casa; los relatos

51. Traducción mía, C. Counihan, *The Anthropology of Food and Body*, p. 10. “Precisely because eating and intercourse involve intimacy, they can be dangerous or threatening when carried out under adverse conditions or with untrustworthy people”.

afirman que solo se debe hacer *mihupakuy* con mucho cuidado y únicamente después de establecer una relación de confianza con el extraño que te ha invitado a comer en su casa. En esta versión de “El gusano negro”, la esposa es una cocinera íntimamente conocida que ha intentado ayudar a su esposo a evitar el acto poco deseable de *mihupakuy*. Pero su pareja comete una ofensa muy seria cuando no respeta el decoro culinario quechua que advierte la importancia de siempre aceptar de manera gentil la comida de un familiar. Por consiguiente, la mujer tiene que castigar esta grave y mala conducta al usar sus poderes mágicos para contaminar la comida del esposo.

Narradores en Ch’akalqocha y otras comunidades de Chinchero realizan una variedad de *willakuykuna* que advierten a su público del peligro que puede acechar a los viajeros solitarios que caminan en la *sallqa* de noche o al anochecer y sin un fiambre preparado por algún familiar. Muchas veces, estos relatos se desarrollan en chozas de adobe que parecen abandonadas y que están ubicadas fuera de una comunidad (*llaqta*) en los cerros de la región. En Chinchero se refieren a este tipo de “casa salvaje” como “*sallqa wasi*” porque no están integradas al espacio domesticado de una *llaqta*. Los viajeros o pastores que no han podido llegar a su destino, a veces se paran en una *sallqa wasi* buscando hospedaje. Inevitablemente, algún anfitrión misterioso se materializa para ofrecerle al desprevenido una cena de *hank’a* (maíz o habas tostadas que realmente son dientes humanos), y los narradores eventualmente revelan que los platos de *ch’uño phasi* no son más que piedras ingeniosamente ocultadas. La abundancia de estos relatos refleja la preocupación común de evitar comer en casa de extraños, además de la creencia de que las casas abandonadas son *sallqa wasikuna* que ofrecen refugio a los condenados o *layqakuna* que engañan y atacan a los viajeros por medio de comidas adulteradas.⁵²

52. Gregorio Condori Mamani narra un relato parecido en su *Autobiografía (Gregorio Condori Mamani: autobiografía*, Ricardo Valderrama Fernández y Carmen Escalante Gutiérrez, eds., Qosqo, Municipalidad del Qosqo, 1992, pp. 59-61).

UNA SEGUNDA VERSIÓN DE “EL GUSANO NEGRO”

Grimaldo también cuenta otra versión de esta narrativa cuando no tiene interés en relatar una lección didáctica acerca de la necesidad de tratar bien a las esposas. Cuando quiere destacar la reputación de Chinchero como zona poblada de muchos seres malévolos, Grimaldo cuenta una versión alternativa de “Yana kuru” que tiene más elementos de susto (*q’aqchanapaq*). En las tres ocasiones en que he escuchado esta versión del relato, Grimaldo lo ha contado al atardecer o por la noche y al pedido de su hija adolescente o de los amigos de ella. En la versión “aterradora” del *willakuy*, Grimaldo revela que la mujer que le ofrece comida al comerciante, “Esa mujer, no era su esposa. Definitivamente no era su esposa” (“*Chay warmita, mana warminchu kasqan. Mana warminpaschu*”). Como consecuencia de no fijarse bien en las características y el comportamiento de la portadora de comida que aparece en la *sallqa*, el hombre no se da cuenta de que ella no es su esposa, sino un espíritu maligno de *suq’a* que apareció en la *sallqa* al anochecer y en forma de mujer.

Al final de esta versión del relato, Grimaldo revela que el hombre enojón (*ph’iña*) no puede escaparse a tiempo, y fallece después de ingerir el falso *ch’uño phasi* que la *suq’a* le obliga a comer:

Chay warmita, mana warmichu kasqan. Ñawpaq pacha suq’a paya nisqanku nispa. Qhariman achhuyusqan; hinaspa payaman tukushan. Qhariman achhuyusqan; hinaspa payayataq. Chaymantaqa tulluyansi.

Esta mujer, [realmente] no era mujer. En los viejos tiempos le decían “*suq’a paya*” [espíritu maligno de viejita]. Se acercaba al hombre; entonces se transformó en viejita. Se acercaba al hombre; entonces en viejita se convirtió. Y entonces [finalmente], se convirtió en huesos.

Cuando le pregunté a Grimaldo sobre las diferencias más importantes entre estos dos *willakuykuna* respondió que en la primera versión, la mujer que aparece en el abra es la esposa verdadera del comerciante y por lo tanto, el *willakuy* sirve “para recordar” (*yuyarinapaq*) sobre la importancia de no faltar el respeto a los familiares (y a las esposas en par-

ricular). Por otro lado, Grimaldo afirma que la segunda versión aterradora (*q'aqchanaapaq*) del relato sirve para entretener y asustar porque no aparece la esposa del hombre en el abra, sino un espíritu maligno de *suq'a*, en forma de mujer. Estas dos versiones de “El gusano negro” demuestran la manera en que los narradores quechuas pueden tejer distintas versiones de un relato para enfatizar más el mensaje moral o didáctico en ciertos contextos y los elementos de susto en otras ocasiones. En este relato (y en casi todos los que cuentan Grimaldo y Rosa), el narrador opta por una estética de ambigüedad al final del willakuy y en vez de detallar con claridad el final trágico, crea un desenlace de tono funesto –más ominoso que explícitamente violento–.

“LA BRUJA COCINERA”
(“*LAYQA WAYK'UQ*”)

En un relato conocido como “La bruja cocinera” (“*Layqa wayk'uq*”), la protagonista también intenta utilizar hechizos culinarios para castigar a un familiar –en este caso, porque una madre quiere separar a su hijo de una novia indeseable–. La bruja cocinera decide utilizar sus poderes malvados para atraer a su hijo a la casa familiar desde el pueblo de la novia. Escuché la versión que aparece a continuación en noviembre de 2005, cuando Rosa Quispe Quispe relató la narrativa para un público de cinco mujeres de su *ayllu* que estaban tejiendo afuera de su casa y hablando sobre la dificultad de mantener relaciones fuertes con los hijos adultos. Rosa integra numerosas señales visuales y auditivas en su realización; cambia la inflexión de su voz para cada personaje y sugiere maldad cuando agacha sus hombros hacia el público y frunce las cejas. En vez de distinguir a los personajes en un formato de “él dijo”, “ella dijo”, Rosa baja el registro de su voz cuando el personaje de un sapo habla y asume un tono cantarín cuando habla la señora *layqa*. Mantiene un registro vocal intermedio cuando el hijo se dirige a su madre.

En la región de Chinchero, los narradores quechuas normalmente explican a su público en dónde y cómo escucharon un relato por primera vez. En este caso, Rosa comienza su willakuy afirmando que ella escuchó la narrativa “hace mucho tiempo”, (“*Ñawpaqraqcha karan*”) y de la misma bruja cocinera. La última línea del relato reitera esta afirma-

ción y enfatiza el estatus de Rosa como una narradora confiable. El hecho de que la mayoría de los miembros del *ayllu* sepan que cuando Rosa era niña le ayudaba a la *layqa* con el pastoreo de sus borregas y que de adolescente sobrevivió un encuentro con un *ñak'aq*, contribuye a su prestigio como una respetada fuente de información (*yuyaq mama*) sobre el comportamiento de los *ñak'aq*, *layqa* y condenados. En la transcripción que aparece a continuación, los (paréntesis triangulares) indican los comentarios del público y si más de una persona se interpone, la frase también ha sido “subrayada” con cursivas.⁵³

“Ñawpaqraqcha karan huk siñura, huk *layqa*, hinaspas, *hamp'atu iskayta uywasqa* musuq mankachapi –*chay hamp'atu iskayta karan. Huk q'umir watuchawan karan, huk puka watuchawan karan.* Chaysi chay hamp'atukuna *tusuchisqa* mankapi. Chaysi watuchamanta hap'ispa *tusullachisqa tusuyta.*

—“Pita, mayta, riyta munanki turachay”, nispa Chaysi, –“*wawaykita munani, wawaykita munashani*”, nispa niqtin.

<*Chiqaqchu?! Akakallaw!!*>

Chay mamitaqa wawanta llank'aq risqa, chaysi kutimunanpaq, mihunata wayk'usqa allin mirindata: quwita kankan, turtillata ruwan, lisas uchutawan ruwan. Chayniyuqta, sumaq wayk'uta suyachin mihuchiman karan, chay layqata. Chaysi, chayman, *chay layqata mihunaman thuqaruchisqa*, kinsa kama. *Chay layqata thuqaruchisqa*, chaymi, chay jarrapi mihuchinanpaq.

Inamurada kasqa, chaymi, *chay inamuradan Marcapatapi pakasqa* chay juven –chaysi Marcapatapi tiyasqa. Tardipi, ¡Zas! samaspa haykumusqa, ima *chay inamuradan Marcapatamanta uyllarisqa* rimasqanta chay juvenman willaramusqa. Chaymanta nisharanku,

—“Haywarusunchis chay layqata”.

Chayta yacharuqtiña chay chaymi mihuna wayk'usqata *platupi* sumaqta suyachin,

—“Manan mihuymanchu mantay. Mihuy qan primiruta, mihuy mantayta”.

<Ay! Chhaynaqachu?>

53. La separación de los párrafos y las oraciones de la transcripción corresponden a las pausas de Rosa. Tanto en la transcripción del quechua y la traducción al español, las comas han sido utilizadas para corresponder a la respiración de los narradores en vez de las reglas gramaticales de la lengua. Los diálogos han sido separados de los pasajes descriptivos y narrativos. He clarificado algunas frases con corchetes que corresponden a ideas que Rosa aclaraba con gestos o la inflexión de su voz.

Mihurachipusqa mantan, nispa ñataq mamallantaq. Chay layqata *mihurachipusqa* chaysi huk ratuman imatachá ruwaranqa. Hinaspas, ñamanta *lluqsirusqa* kanchapi ukhuta *haykurusqa* chay kancha, hisp'asqanta astallamanta *mihuchisqa* chay *layqa* mamaku chaywan kutichikun chaywan mihusqa, chaynan chay *layqa*.

Haqay hatun ayllupi anchiypi, sallqapi tiyaran. *Antismantaraq*, paymi willawan *ñawpa timpupi* karan”.

Hace mucho tiempo había una mujer, de hecho una bruja, *ella había criado dos sapos* dentro de una olla –*habían dos de estos sapos. Había una cuerda verde y corta y había una cuerda roja y corta*. Se dice que con estas cuerdas la mujer *hacía que los sapos bailaran* dentro de la olla. Deteniendo estas cuerdas *hacía que los sapos solo bailaran y bailaran*.⁵⁴

5

—“¿Hacia quién, adónde quiere ir mi hermano [sapo]?”⁵⁵ [la mujer le preguntó a uno de los sapos]

Entonces —“Es a tu hijo a quien queremos, a tu hijo estamos queriendo” [los sapos] decían.

< ¿¡De verdad?! ¡Qué horror!>

10

Y porque el hijo de la señora se había ido a trabajar, para adelantar su regreso ella comenzó a preparar las mejores comidas: asaba cuy, preparó tortillas, preparó olluco con uchu (chile). Entonces, esta *layqa* colocó al lado todos estos platos deliciosamente cocinados. Y así se dicen que *esta layqa escupió* en la comida tres veces. *Esta layqa escupió*, allí mismo, allí en la olla en donde había preparado la comida.

15

[Pero el hijo] tenía una enamorada; *esta enamorada*, en [el pueblo de] *Marcapata*, *había escondido* al joven –y así dicen que [esta enamorada] vivía en *Marcapata*.

54. En la realización de esta narrativa, Rosa gira sus muñecas hacia arriba y hacia abajo para demostrar visualmente la manera en que la bruja malévola les ha entrenado a los sapos a bailar (al brincar para agarrar la punta de sus cuerdas verdes y rojas).

55. El recurso narrativo quechua de “*nispa*” indica una cita directa y una traducción libre sería “diciendo”. Para evitar la creación de una repetición incómoda que no le pasa al original he decidido utilizar comillas en la versión española para indicar cuándo un narrador utiliza *nispa* para marcar la afirmación de un personaje.

En la tarde ¡Zas! [con silbido] un suspiro [de viento] sopló y *esta enamorada desde Marcapata había escuchado* lo que [la bruja] se había dicho y lo repitió al joven. Y entonces decidieron,

20

—Vamos a alcanzar a esa bruja.

Y por ese entonces el joven ya sabía de la comida “deliciosamente” cocinada que le esperaba,

—Mi madre, no comeré. Coma usted primero, cómalo madre.

<¡Ay! ¡¿Y después qué pasó?!>

25

Entonces *hacía que su propia madre comiera y comiera*, dicen que era solo su madre [que comía]. Esa bruja había sido *forzada a comer* toda la comida a la que quién sabe qué males no le había hecho. Entonces, ya **habiendo llegado** adentro del corral y **habiendo entrado** al corral, **habiendo orinado** poco a poco mientras preparaba la comida, de esta manera esa bruja anciana había transformado la comida —así fue con esa bruja.

30

En esa *ayllu* grande, por allá en la *sallqa* vivía. *Hace mucho tiempo* me contó esta historia, en *los tiempos antiguos*.

Frecuentemente, los narradores de Ch'akalqocha señalan el comienzo de una realización al alzar y después bajar rápidamente la voz y al juntar una serie de líneas caracterizadas por la estructura paralela (en cursiva en esta transcripción) y repetición (subrayada en cursiva). Rosa abre el willakuy “La bruja cocinera” con una voz suave y misteriosa para captar la atención de su público y también utiliza frases y palabras repetidas para resaltar acciones que son particularmente espantosas. Esta narrativa comienza con una descripción siniestra de una mujer que “Deteniendo estas cuerditas hacía que los sapos bailaran y bailaran”. El poder que tiene esta señora *layqa* para animar a los sapos a “bailar y bailar”, inmediatamente señala un peligro inminente, porque el público sabe que solamente un poderoso curandero (*hampiq*) o una *layqa* pueden hacer bailar a un sapo.⁵⁶ En las comunidades campesinas de la región

56. Así como en muchas tradiciones europeas, en los relatos orales quechuas las *layqakuna* están frecuentemente asociadas con espíritus amigos (protectores) que asumen la forma no solo de sapos, sino también de perros, gatos, lagartijas, serpientes y pájaros nocturnos como el q'esqe —animales que también están aso-

de Chinchero cuando un sapo (*hamp'atu*, un animal que debería quedarse en la *sallqa*) aparece al lado de tu casa o merodeando cerca de las chacras de papa, cebada o habas, se interpreta como un mal agüero. Mientras que las ranas acuáticas (*k'ayra*) y terrestres (*ch'eqla*) se hierven y se comen en caldos medicinales –para aliviar los síntomas de la menopausia, el reumatismo y el colesterol alto– el consumo de un sapo violaría uno de los tabúes centrales en la región sur andina.⁵⁷

SAPOS EN LAS OLLAS: EL ESPÍRITU PROTECTOR DE LA BRUJA COCINERA

Numerosas fuentes coloniales describen al sapo como un ingrediente principal de la hechicería andina precolombina. El *Manuscrito del Huarochirí* [1608?], el más antiguo de los textos coloniales escritos en quechua, narra el caso de un sapo de dos cabezas que causa la enfermedad de un hombre. El relato revela que el mal sufrido por el hombre surgió cuando su esposa violó la etiqueta culinaria: “[la mujer] había hecho comer a cierto hombre un grano de maíz que saltó de la tostadora a su

ciados con la apariencia de o forma teriantrópica del condenado. Véase Salomon para una descripción del papel de estos animales en los juicios por brujería en el siglo XVIII en la Audiencia de Quito (Frank Salomon, “Shamanism and Politics in Late-Colonial Ecuador”, en *American Ethnologist*, vol. 10, No. 3, 1983, pp. 415-418).

57. Aunque se consumen principalmente como un plato medicinal en la región de Chinchero, tanto en Perú como en Bolivia las ranas son reconocidas como una excelente fuente de proteína y aparecen a la venta en mercados y restaurantes. En los últimos años, el Instituto Nacional [Peruano] de Recursos Naturales (INRENA) entre otros, ha reportado que el mercado para ranas como el ingrediente principal en el estimulante “jugo de rana” (también conocido en Lima como “la Viagra peruana”) ha contribuido a una grave caída en los números de las “ranas gigantes de Titicaca” (*Telmatobius culeus*) (Ariadne Angulo, “Consumption of Andean frogs of the genus *Telmatobius* in Cusco, Perú, Recommendations for their conservation”, en *TRAFFIC Bulletin*, vol. 21, No. 3, p. 95; Peter Oxford, “In the Land of Giant Frogs”, en *National Wildlife Magazine*, vol. 41, No. 6, 2003; *El Diario*. “Rana gigante del Titicaca lucha por no desaparecer”, sección Sociedad, La Paz, 31 mayo 2009, <http://www.eldiario.net/noticias/2009/2009_05/nt090531/4_04scd.php>; *La República*, “Ocho mil ranas gigantes retornan al lago Titicaca”, Lima, 10 jun. 2006, <<http://www.larepublica.pe/archive/all/larepublica/20060610/pasadas/321970955>>).

parte vergonzosa”.⁵⁸ Para curarlo hace falta matar al sapo que vive escondido debajo de un batán (q. “maran” un instrumento de la cocina usado para moler productos como el ají y el choclo):

*Chaysi chay hucomantaca huc ampato yscay homayoc llocsimuspa chay anchi cucha huaycomanh pahuarircan chaypis canancama tiacon huc pucyupi chay pucyus canan chay pi runacuna chayaptinca ña ñispa chincachin ña ñis pa locotapas ruran.*⁵⁹

Encontraron debajo de la piedra un sapo de dos cabezas; el sapo voló hasta la laguna Anchi que había en una quebrada. Dicen que hasta ahora vive allí, en un manantial. Y cuando algún hombre llega hasta sus orillas: “¡Ñal”, diciendo, lo hace desaparecer o pronunciando la misma palabra lo enloquece.⁶⁰

En el “Capítulo de los común hechiceros” de su *Primer nueva corónica y buen gobierno* [1615/1616], el cronista Felipe Guamán Poma de Ayala también describe el uso mágico de los sapos en los Andes precolombinos. Guamán Poma explica que los hechiceros crían y alimentan a los sapos y culebras para poder usarlos en sus hechizos. El cronista detalla un hechizo con sapo (usado “hasta ahora”) que requiere que los hechiceros cosan con espinas ojos y boca de sapo y aten sus pies “y lo entierra[n] en un agujero adonde se asienta su enemigo o del quien le quiere mal, para que padezca y muera...”.⁶¹

Siempre interesado en mostrar la superioridad de los Incas entre las culturas andinas, en sus *Comentarios reales* [1609] el Inca Garcilaso de la Vega afirma que muchas de las “naciones” que habitaban en los Andes antes de los Incas: “Tenían por dioses a otras culebras menores... a las lagartijas, sapos y escuerzos adoraban. En fin, no había animal tan

58. Francisco de Ávila, edit., *Dioses y hombres de Huarochirí* [1608?], trad. José María Arguedas, Lima, Museo Nacional de Historia/Instituto de Estudios Peruanos, 1966, cap. 5.

59. George L. Urioste, “Transcription of the Huarochirí Manuscript”, en *The Huarochirí Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*, Frank Salomon y George L. Urioste, edit. y trad., Austin, University of Texas Press, 1991, p. 165.

60. F. de Ávila, edit., *Dioses y hombres de Huarochirí*, trad. J.M. Arguedas, cap. 5.

61. F. Guamán Poma de Ayala, *El Primer Nueva Crónica y buen gobierno*, vol. 1, cap. XII.

vil ni sucio que no lo tuviesen por dios”.⁶² Sin embargo, en *De los errores y supersticiones de los indios* [1583] el cronista español Polo de Ondegardo reporta que los Incas sí usaban sapos para fines mágicos y que antes de irse a la guerra realizaban un ritual que incluía tirar al fuego piedras pintadas con imágenes de sapos, serpientes y pumas mientras cantaban refranes pidiendo que sus enemigos perdieran la fuerza.⁶³ En su *Historia del Nuevo Mundo* [1653] el cronista jesuita Bernabé Cobo afirma que para curar a un enfermo en la época incaica:

los hechiceros hacían apariencia de que lo abrían [el cuerpo del enfermo] ... y que le sacaban del vientre culebras, sapos y otras bascosidades, quemando en el fuego que allí tenían todo lo que le sacaban; y decían que desta suerte limpiaban lo interior del enfermo.⁶⁴

Aunque muchas crónicas coloniales de los Andes describen una asociación precolombina entre los sapos y serpientes como componentes de los hechizos, al parecer, los antiguos andinos (al igual que los pueblos quechuas contemporáneos) no consideraban a la rana como un animal malévol.

Esta distinción entre los poderes relativos de los sapos y las ranas existía también en la Europa renacentista,⁶⁵ y la asociación entre las brujas europeas y los sapos (como una especie de espíritu protector) ha sido documentada por muchos estudiosos en el contexto de Europa medieval y renacentista.⁶⁶ Por ejemplo, el transcrito de un juicio de 1582 en St.

62. El Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales* [1609], intro. José de la Riva-Agüero, México D.F., Editorial Porrúa, 1998, Libro primero, cap. IX.

63. Juan Polo de Ondegardo, *De los errores y supersticiones de los indios, sacadas del tratado y averiguación que hizo el Licenciado Polo* [1583], edits. Horacio Urteaga y Carlos Alberto Romero, Lima, Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, vol. 3, 1916, libro XIV, cap. II.

64. Bernabé Cobo, *Historia del Nuevo Mundo* [1653], edit. Marcos Jiménez de la Espada, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, vol. IV, 1895, libro XIII, cap. XXXV.

65. William Monter, "Toads and Eucharists: The Male Witches of Normandy, 1564-1660", en *French Historical Studies*, vol. 20, No. 4, 1997, p. 578.

66. Fabián Alejandro Campagne, "Witchcraft and the Sense-of-the-Impossible in Early Modern Spain: Some Reflections Based on the Literature of Superstition (ca. 1500-1800)", en *The Harvard Theological Review*, vol. 96, No. 1, 2003, p. 28; C. L'Estrange Ewen, *Witch Hunting and Witch Trials: The Indictments for Witchcraft*

Osyth Essex, Inglaterra, documenta una denuncia no poco común en España, Francia, Inglaterra y Alemania de los siglos XV-XVII. En este caso, las acusaciones de brujería son levantadas contra una mujer llamada Ursley Kemp, que supuestamente hospedaba y alimentaba a un sapo en una olla grande forrada de lana en donde lo alimentaba con cerveza, pasteles y pan blanco.⁶⁷ El *Malleus Maleficarum* también describe la práctica de las brujas de hospedar sapos en ollas de cocina como parte de su proceso de crear hechicerías, particularmente cuando se trata de colocar una hostia robada en la olla junto con un sapo (Parte II, pregunta I, capítulo V). Por consiguiente, aunque existe evidencia de una asociación precolombina entre la hechicería culinaria y los sapos, es probable que este tema frecuente en la tradición oral quechua también refleje la influencia de ciertas creencias europeas.

En el relato de “La bruja cocinera”, el público se da cuenta inmediatamente de las implicaciones de sapos que bailan en la cocina y advierten su comprensión del peligro inminente al interponer: “*Cheqaqchu?! Akakallaw!!*” (¿¡De verdad!? ¡Qué horror!). Como se mencionó anteriormente, los narradores quechuas esperan que el público participe y, muchas veces, las exclamaciones, preguntas e insistencia, llevan a los narradores a explicar ciertos eventos en mayor detalle, a repetir la descripción de un personaje o a continuar su narración con aún más energía e intensidad.

El balance cuidadoso de las pausas y el énfasis que pone en ciertas sílabas también le ayuda a Rosa a establecer una cadencia y tensión en esta narrativa. En la línea seis, cuando la bruja habla con los sapos por primera vez, la narradora puede enfatizar la importancia del momento al bajar el registro de su voz y agachar sus hombros hacia el suelo como si ella fuera la misma *layqa* que ha expresado su disposición de comunicarse con los sapos. Rosa se acerca ligeramente hacia su público y se detie-

from the Records of 1373 Assizes Held for the Home Circuit, A.D. 1559-1736, London, K. Paul, Trench, Trubner & Co, 1929, p. 319; Elliott P. Currie, “Crimes without Criminals, Witchcraft and Its Control in Renaissance Europe”, en *Law & Society Review*, vol. 3, No. 1, 1968, p. 28; Ronald Hutton, “Anthropological and Historical Approaches to Witchcraft: Potential for a New Collaboration?”, en *The Historical Journal*, vol. 47, No. 2, 2004, p. 426.

67. C. L'Estrange Ewen, *Witch Hunting and Witch Trials*, p. 319; Clive Holmes, “Women: Witnesses and Witches”, en *Past & Present*, vol. 140, 1993, p. 68.

ne por un momento entre las primeras tres palabras de la línea (todas marcadas por el sufijo acusativo de [-ta]); ella también enfatiza en la primera sílaba de cada una “*Píta, mayta, rita munanki wayqecha*” (“¿Hacia quién, adónde se quiere ir hermano [sapo]?”). En la siguiente línea, uno de los sapos anuncia enfáticamente su deseo de poseer al hijo de la bruja (“wawaykita *munani*, wawaykita *munashani*...”). Se señala la intensidad del deseo del sapo a través de la repetición del verbo *munay* (“querer”); que en este caso se puede interpretar como la intención de los sapos de apoderarse del alma del hijo.⁶⁸ En esta y otras narrativas realizadas en Ch’akalqocha, el personaje del sapo articula los deseos no expresados de un ser humano; en este caso, la determinación de la madre de manipular el destino de su hijo a través de la magia y de separarlo de una novia que ella considera indeseable.

Después de escuchar el deseo de los sapos, la bruja cocinera ni siquiera responde verbalmente, sino que inmediatamente comienza a preparar platos de manjares andinos para provocar el regreso de su hijo desde el pueblo de Marcapata. Una creencia común entre los *runakuna* es que uno puede compartir comida con un familiar ausente por medio de una simbólica “comuni3n de est3magos”, o por soplar la esencia de la comida en la direcci3n de un ser querido alejado.⁶⁹ En Ch’akalqocha, las madres preparan las comidas favoritas de sus hijos ausentes para incitar su regreso.⁷⁰ Sin embargo, el relato de “La bruja cocinera” retrata a la madre como a un personaje excesivamente manipulador que adultera la comida de su hijo al escupirla tres veces seguidas.

Rosa menciona esta acci3n malvada en dos ocasiones y así enfatiza que en la cultura quechua este sería un acto totalmente inapropiado: “Y así se dicen que *esta layqa escupi3* en la comida, tres veces. *Esta layqa escupi3*, allí mismo, allí en la olla en donde había preparado la comida” (“Chaysi, chayman *chay layqata mibunaman thoqaruchisqa* kinsa kama. *Chay layqata thoqaruchisqa*, chaymi chay jarrapi mihuchinanpaq”) (líneas 14-15). Además, el hecho de que la bruja escupa *tres* veces en la comida refleja su deseo de crear un hechizo particularmente poderoso para facilitar el proyecto de traer a su hijo de vuelta a la casa salvaje. La

68. R. Quispe Quispe, comunicaci3n personal, 2005.

69. C. Allen, *The Hold Life Has*, pp. 139-140.

70. R. Quispe Quispe, N. Quispe, comunicaci3n personal, 2005.

narradora señala que, para lograr un fin tan ambicioso, la *layqa* cocinera tendrá que buscar su fuerza en los *tres mundos* (*hanaq, kay y hurin pacha*).⁷¹

Sin embargo, el viento no apoya las maquinaciones de la bruja y se apura a susurrarle los detalles del proyecto de la madre a la novia del joven. Al participar junto con su novia en el acto verbal de declarar, “Vamos a alcanzar a esa bruja” el hijo repudia implícitamente a su madre cuando se refiere a ella como una “*layqa*” (línea 20). En las tres ocasiones en que he escuchado la realización de este relato, los públicos de Rosa han expresado mucha sorpresa cuando el hijo vuelve a casa y no solamente se niega a comer la comida de su madre, sino que también insiste –con la forma imperativa áspera de “*mihuy!*” (“¡come!”)– en utilizar el hechizo de su madre para castigarla por su traición: “Entonces hacía que *su propia madre comiera y comiera*, dicen que solo *su madre comía*. *Esa bruja había sido forzada a comer* toda la comida...” (líneas 26-28). Aunque claramente la madre *layqa* no debería de haberse asociado con los sapos para intentar convencer a su hijo de que regresara a su casa, el acto de un hijo vengándose de uno de sus padres también inspira asombro e inquietud en el público. La narrativa retrata una dinámica familiar sumamente deteriorada cuando el hijo escoge no evitar la trampa de la madre, sino que aparece en la casa familiar en busca de venganza y para redirigir el hechizo de su madre hacia ella.

La narradora solamente ofrece una explicación más completa del hechizo de la bruja después de haber descrito la manera en que la madre acepta comer los alimentos que ella misma ha adulterado (líneas 28-30). En estas líneas, hacia el final de su narrativa, Rosa revela que la bruja no solamente escupió tres veces en la comida, sino que también orinó mientras cocinaba. El público entiende las graves implicaciones de este detalle, porque es bien sabido que, tanto los curanderos *hampiqkuna* como las *layqakuna*, frecuentemente utilizan la orina como un ingrediente en sus pociones; el *hampiq* la usa para curar y la *layqa* para hechizar.

Al final de su narrativa, Rosa menciona que “hace mucho tiempo” la bruja cocinera vivía cerca de un *ayllu* vecino y gesticula con su mano hacia las afueras de la comunidad (en la *sallqa*) para indicar la sección de

71. Poderes de la narrativa oral quechua.

un monte cercano en donde anteriormente la *sallqa wasi* (casa salvaje) de la bruja estaba ubicada (líneas 31-32). Muchas de las narrativas relatadas en comunidades andinas describen eventos que supuestamente ocurrían en las montañas y valles de la región –paisajes que el público conoce íntimamente–. Esta familiaridad del público con los escenarios ayuda a la narradora a captar su atención y también otorga un sentido de terror más matizado y personal a los willakuykuna.

A pesar de que el willakuy claramente demuestra la desintegración de las relaciones familiares como resultado de la hechicería culinaria, el mensaje de este relato sigue ambiguo. Mientras que las tácticas culinarias mágicas de la madre resultan ser completamente inapropiadas, su hijo no debería de haber ignorado los deseos de su madre de una manera tan agresiva al forzarle a consumir su propio hechizo. Rosa me explicó que su decisión de no ofrecer una conclusión definitiva para esta narrativa sirve para intensificar la sensación de terror (*q'aqchanapaq*) para su público porque nunca sabrán el destino de la bruja cocinera que vivía en la *sallqa* y que fue forzada a comer sus propios platos adulterados. Aun así, Rosa insiste en que su willakuy enfatiza y le recuerda (*yuyarinapaq*) al público implicaciones claves, como el hecho de que la comida cuidadosamente preparada debería servir para nutrir a nuestros familiares y no para manipularlos.

CONCLUSIÓN

Los narradores quechuas de los tres willakuykuna analizados en este artículo afirman que realizan estas narrativas para sus públicos con el fin de recordar (*yuyarinapaq*) y de asustar (*q'aqchanapaq*).⁷² Estos relatos recuerdan (o enseñan) acerca de la historia sociocultural del *ayllu* y enfatizan elementos claves de su etiqueta culinaria. Además, las narrativas subrayan la importancia de cómo ser un/a observador perspicaz con el poder de reconocer la presencia (ficticia o en la vida cotidiana) de seres malévolos y de prácticas culinarias malignas. De esta manera, los narradores han llegado a desarrollar una pauta creativa y práctica de

72. G. Quillahuamán Cuishuamán y R. Quispe Quispe, comunicación personal, 2007.

“asustar para recordar”. Aunque ninguno de los willakuykuna detalla la muerte violenta de un/a protagonista *runa*, los desenlaces ambiguos (en los relatos de Rosa) y las alusiones a un final violento o trágico (en el de Grimaldo), enfatizan la importancia de recordar y respetar ciertas prácticas y creencias del *ayllu*.

“La bruja cocinera” y “El gusano negro” subrayan el triste final que les espera a los *runakuna* que ignoran la etiqueta culinaria quechua, mientras que “La recién nacida y el condenado” enfatiza la importancia de prestar atención a la personalidad y prácticas culinarias de los extraños. En los tres relatos willakuykuna, el rechazo de la comida –nutritiva o adulterada– señala la desintegración inevitable de alguna relación familiar (que, a veces, puede tener consecuencias mortales). Sin embargo, al enfatizar la fuerza del destino que controla la vida de los *runakuna*, los narradores sugieren que toda la perspicacia del mundo no salvará al que está predestinado a morir en un ataque de *layq’a*, condenado o *sug’a*. Para involucrar a su público en la narrativa y aumentar la tensión y el susto, los narradores utilizan la mímica, los efectos sonoros, las referencias culinarias y la creación de la estructura paralela y la repetición de los conceptos claves. El análisis emic de estas técnicas narrativas que contribuyen al desarrollo de los personajes malvados del condenado, *sug’a* y *layqa*, nos ayuda a entender las preferencias estéticas y temáticas y los motivos prácticos que informan la creación y la realización de las narrativas orales quechuas.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer a la comunidad de Ch’akalqocha por haber compartido generosamente conmigo su comida, su frutillada y sus narrativas. *Qankuna yachachivarankichis, yanapawarankichis, mihuyta qowarankichis, ñanta rikuchivarankichis –yusulpayki*. Wency Condori Callapiña y Hernán Quillahuamán me ayudaron a transcribir horas de narrativas quechuas grabadas y me introdujeron al mundo maravilloso de los *radio-ñak’aqs* en el programa radiofónico cuzqueño “Viaje a lo desconocido”.*

Fecha de recepción: 25 enero 2010

Fecha de aceptación: 2 abril 2010

Bibliografía

- Allen, Catherine, "To Be Quechua: The Symbolism of Coca Chewing in Highland Perú", en *American Ethnologist*, vol. 8, No. 1, 1981, pp. 157-171.
- , *The Hold Life Has: Coca and Cultural Identity in an Andean Community*, Washington D.C., Smithsonian University Press, 2002.
- Angulo, Ariadne, "Consumption of Andean frogs of the genus *Telmatobius* in Cusco, Perú: Recommendations for their conservation", en *TRAFFIC Bulletin*, vol. 21, No. 3, pp. 95-97.
- Aráoz, Dora, y Américo Salas, *Gramática Quechua*, Cusco, Instituto de Pastoral Andina, 1993.
- Arguedas, José María, *Cantos y cuentos Quechuas/I*, Lima, Municipalidad de Lima Metropolitana, 1986.
- , "Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca", en *Folklore Americano*, vol. 8-9 (1960-1961), pp. 142-216.
- , "Folklore del Valle de Mantaro. Provincias de Jauja y Concepción. Cuentos mágico-realistas y canciones de fiestas tradicionales", en *Folklore Americano*, vol. 1, No. 1, 1953, pp. 101-293.
- , ¿Qué es el folklore?", en *Boletín educación popular*, vol. 26-27, 1978.
- Ávila, Francisco de, edit., *Dioses y hombres de Huarochirí* [1608?], trad. José María Arguedas, Lima, Museo Nacional de Historia/Instituto de Estudios Peruanos, 1966.
- Behar, Ruth, "Sexual Witchcraft, Colonialism, and Women's Powers: Views from the Mexican Inquisition", en *Sexuality and Marriage in Colonial Latin America*, edit. Asunción Lavrin, Lincoln NE, University of Nebraska Press, 1992.
- Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, trad. John Osborne, London, NLB, 1977.
- Bertonio, Ludovico, *Vocabulario de la lengua aymara* [1612], Cochabamba, Bolivia, Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social, 1984.
- Bolin, Inge, *Rituals of Respect: The Secret of Survival in the High Peruvian Andes*, Austin, University of Texas Press, 1998.
- Campagne, Fabián Alejandro, "Witchcraft and the Sense-of-the-Impossible in Early Modern Spain: Some Reflections Based on the Literature of Superstition (ca. 1500-1800)", en *The Harvard Theological Review*, vol. 96, No. 1, 2003, pp. 25-62.
- Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo* [1653], edit. Marcos Jiménez de la Espada, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, vol. IV, 1895.
- Condori Mamani, Gregorio, *Gregorio Condori Mamani: Autobiografía*, edits. Valderrama Fernández, Ricardo y Carmen Escalante Gutiérrez, Qosqo, Municipalidad del Qosqo, 1992.

- Counihan, Carole M., *The Anthropology of Food and Body: Gender, Meaning, and Power*, New York, Routledge, 1999.
- Currie, Elliott P., “Crimes without Criminals: Witchcraft and Its Control in Renaissance Europe”, en *Law & Society Review*, vol. 3, No. 1, 1968, pp. 7-32.
- Cusihamán, Antonio, *Diccionario Quechua: Cusco-Collao*, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, 2001.
- , *Gramática Quechua: Cusco-Collao*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1976.
- Davis, Coralynn V., “Pond-Women Revelations: The Subaltern Registers in Maithil Women’s Expressive Forms”, en *Journal of American Folklore*, vol. 121, 2008, pp. 286-318.
- El Diario*, “Rana gigante del Titicaca lucha por no desaparecer”, sección Sociedad, La Paz, 31 mayo 2009. <http://www.eldiario.net/noticias/2009/2009_05/nt090531/4_04scd.php>.
- Ewen, C. L’Estrange, *Witch Hunting and Witch Trials. The Indictments for Witchcraft from the Records of 1373 Assizes Held for the Home Circuit, A.D. 1559-1736*, London, K. Paul, Trench, Trubner & Co, 1929.
- Flores Pinaya, Ruth, *Qhichwa willakuykuna/Cuentos qhichwa*, La Paz, Aruwiwiri, 1991.
- Fourtané, Nicole, “Une expression du syncrétisme hispano-quechua: Le *condenado*”, en *América*, vol. 8, 1991, pp. 161-189.
- Garcilaso de la Vega, El Inca, *Comentarios Reales* [1609], intro. José de la Riva-Agüero, México D.F., Editorial Porrúa, 1998.
- Gareis, Iris, “Brujos y brujas en el antiguo Perú”, en *Revista de Indias*, vol. 53, No. 198, 1993, pp. 583-613.
- Gelles, Paul H., y Gabriela Martínez Escobar, eds., *Andean Lives*, Austin, University of Texas Press, 1996.
- Glass-Coffin, Bonnie, *The Gift of Life: Female Spirituality and Healing in Northern Perú*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1998.
- González Holguín, Diego, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamado Lengua Qquichua o del Inca* [1608], edit. Raúl Porras Barrenechea, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1989.
- Gose, Peter, “Sacrifice and the Commodity Form in the Andes”, en *Man*, vol. 21, No. 2, 1986, pp. 296-310.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe, *El Primer Nueva crónica y buen gobierno* [1615], eds. John Murra y Rolena Adorno, trans. Jorge L. Urioste, México D.F., Siglo Veintiuno, 1980, vol. 1-3.
- Holmes, Clive, “Women: Witnesses and Witches”, en *Past & Present*, vol. 140, 1993, pp. 45-78.
- Hornberger, Nancy, “Función y forma poética en ‘El cóndor y la pastora’”, en Juan Carlos Godenzzi Alegre, edit., *Tradición oral andina y amazónica: Métodos de análisis e interpretación de textos*, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, 1999, pp. 81-147.

- Howard, Rosaleen, "Spinning a Yarn: Landscape, Memory, and Discourse Structure in Quechua Narratives", en Jeffrey Quilter y Gary Urton, eds., *Narrative Threads: Accounting and Recounting in Andean Khipu*, Austin, University of Texas Press, 2002, pp. 26-49.
- Hutton, Ronald, "Anthropological and Historical Approaches to Witchcraft: Potential for a New Collaboration?", en *The Historical Journal* 47.2 (2004), pp. 413-434.
- Hymes, Dell H., "In Vain I Tried to Tell You": Essays in Native American Ethnopoetics", Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1981.
- Isbell, Billie Jean, *To Defend Ourselves: Ecology and Ritual in an Andean Village*, Prospect Heights, IL, Waveland Press, 1985.
- Itier, César, *Karu Ñankunapi: Usi comunidad willakuykunamanta tawa chun-ka akllamusqay*, Cusco/Lima, Centro Bartolomé de las Casas/Instituto Francés de Estudios Andinos, 1999.
- Joseph, Odhiambo, "Horror of Kenya's 'witch' lynchings", en *African Perspective*, BBC News, Kenya y London, 25 junio 2009, <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/8119201.stm>>.
- Krögel, Alison, "Dangerous Repasts: Food and the Supernatural in the Quechua Oral Tradition", en *Food and Foodways: Explorations in the History and Culture of Human Nourishment*, vol. 17, No. 2, 2009, pp. 104-132.
- Lara, Jesús, *Mitos, leyendas y cuentos de los Quechuas: Antología*, La Paz, Editorial Los Amigos del Libro, 1973.
- Lewis, Laura A., *Hall of Mirrors: Power, Witchcraft, and Caste in Colonial Mexico*, Durham, Duke, 2003.
- Lira, Jorge, *Cuentos del alto Urubamba*, edit. Jaime Pantigozo Montes, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, 1990.
- , *Diccionario Kkechuwa-Español*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1941.
- Mackay, Christopher S., *The Hammer of Witches: A Complete Translation of the Malleus maleficarum*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2009.
- Mango, Alejandra, Entrevistas, 28 noviembre 2005 y 20 mayo 2007.
- Mannheim, Bruce, "Hacia una mitografía andina", en *Tradición oral andina y amazónica: Métodos de análisis e interpretación de textos*, edit. Juan Carlos Godenzzi Alegre, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, 1999, pp. 47-79.
- Mannheim, Bruce, y Krista Van Vleet, "The Dialogics of Southern Quechua Narrative", en *American Anthropologist*, vol. 100, No. 2, 1998, pp. 326-346.
- Marvin, Lee-Ellen, "Sanegurují Storytelling Academy: Transformation of Domestic Storytelling in India", en Margaret Read Mac Donald, edit., *Traditional Storytelling Today: An International Sourcebook*, Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 1999.
- Maxwell-Stuart, P.G., *Witchcraft in Europe and the New World: 1400-1800*, New York, Palgrave, 2001.
- Michelet, Jules, *La bruja: Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, trads. Rosina Lajo y Victoria Frígola, Madrid, Ediciones Akal, 1987.

- Monter, William, "Toads and Eucharists: The Male Witches of Normandy, 1564-1660", en *French Historical Studies*, vol. 20, No. 4, 1997, pp. 563-595.
- Morales, Edmundo, *The Guinea Pig: Healing, Food, and Ritual in the Andes*, Tucson, University of Arizona Press, 1995.
- Morote Best, Efraín, *Aldeas sumergidas: Cultura popular y sociedad en los Andes*, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, 1988.
- Oxford, Peter, "In the Land of Giant Frogs", en *National Wildlife Magazine*, vol. 41, No. 6, 2003.
- Payne, Johnny, *Cuentos Cuzqueños*, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, 1999.
- Polo de Ondegardo, Juan, *De los errores y supersticiones de los indios, sacadas del tratado y averiguación que hizo el Licenciado Polo [1583]*, edits. Horacio Urteaga y Carlos Alberto Romero, Lima, Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, ser 1, vol. 3, 1916.
- Quillahuamán Cusihamán, Grimaldo, Comunicación personal, 20 agosto-30 noviembre 2005 y 17 mayo-5 junio 2007.
- Quillahuamán, Hernán, Comunicación personal, 5-25 noviembre 2005 y 20-25 mayo, 2007.
- Quispe, Nieves, Comunicación personal, 30 agosto-15 noviembre 2005.
- Quispe Quispe, Rosa, Comunicación personal, 20 agosto-30 noviembre 2005 y 15 mayo-5 junio 2007.
- Ramos Mendoza, Crescencio, *Relatos quechuas/Kichwapi unay willakuykuna*, Lima, Editorial Horizonte, 1992.
- La República*, "Ocho mil ranas gigantes retornan al lago Titicaca", Lima, 10 junio 2006, <<http://www.larepublica.pe/archive/all/larepublica/20060610/pasadas/3219/70955>>.
- Salomon, Frank, y George L. Urioste, edit. y trad., *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*, Austin, University of Texas Press, 1991.
- Salomon, Frank, "Shamanism and Politics in Late-Colonial Ecuador", en *American Ethnologist*, vol. 10, No. 3, 1983, pp. 413-428.
- Santo Tomás, Fray Domingo de, *Vocabulario de la lengua general del Perú [1560]*, edit. Raúl Porras Barrenechea, Lima, Edición del Instituto de Historia, 1951.
- Seligmann, Linda, *Peruvian Street Lives: Culture, Power, and Economy among Market Women of Cusco*, Urbana, University of Illinois Press, 2004.
- Silverblatt, Irene, *Moon, Sun, and Witches: Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Perú*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1987.
- Socolow, Susan Migden, *The Women of Colonial Latin America*, New York, Cambridge University Press, 2000.
- Thompkins, Gwen, "'Witch' Burnings Haunt Kenyan Tribe", en *Day to Day*, NPR, Washington D.C., 22 octubre 2008, <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyID=94882459>>.

- Urioste, George L., “Transcription of the Huarochirí Manuscript”, en edit. y trad. Frank Salomon y George L. Urioste, *The Huarochirí Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*, Austin, University of Texas Press, 1991, pp. 157-253.
- Van Vleet, Krista, *Performing Kinship: Narrative, Gender, and the Intimacies of Power in the Andes*, Austin, University of Texas Press, 2008.
- Weismantel, Mary J., *Cholas and Pishtacos: Stories of Race and Sex in the Andes*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- , *Food, Gender, and Poverty in the Ecuadorian Andes*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988.

***Operación masacre*:* la fundación mitológica del testimonio**

ROSSANA NOFAL

CONICET/UNT/ Núcleo Memoria, Argentina

RESUMEN

A partir de *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh, la autora distingue, en este ensayo, el testimonio de otras narrativas. Señala que no es literatura de bandidos, porque el sustrato son memorias de víctimas o de sobrevivientes de la impune violencia de Estado. Afirma que tampoco es reportaje o crónica periodística: en estos últimos no median una serie de entrevistas orales ni se plantean imágenes históricas totalizadas. La autora insiste en el carácter revolucionario del testimonio, que busca construir una verdad absoluta, un discurso sin fisuras. A diferencia de la novela-testimonio, que es instrumento de conocimiento, este género tendría un sentido fundamentalmente histórico. Sostiene que, en Argentina, las víctimas directas de la violencia son quienes pueden solicitar reparación; por eso, los escritores de testimonio de la posdictadura se debaten entre la pertenencia al grupo de víctimas y la voluntad de asumir las causas políticas. Nofal concluye que Walsh, a diferencia de ellos, toma la palabra y dice la verdad desde su lugar de ciudadano y desde el espacio literario.

PALABRAS CLAVE: narrativa argentina, literatura testimonial, novela-testimonio, *non fiction*, Rodolfo Walsh, *Operación masacre*.

* Todas las citas del texto corresponden a la edición definitiva de *Operación masacre*, prólogo de Osvaldo Bayer, Buenos Aires, Planeta, 1994.

SUMMARY

Using Rodolfo Walsh's *Operación Masacre* as a starting point, the author draws attention, in this essay, to the testimony in other narratives. She points out that this is no bandits' literature, since the underlying story is the memoir of victims or survivors of the unpunished violence of the State. She also claims it is neither an article nor a news chronicle: in these, there are no series of oral interviews or there is no outlining of totalizing historical images. The author insists upon the revolutionary nature of testimony, striving to build a definite truth, a discourse with no gaps. In contrast with testimonial novels, which are tools of knowledge, this genre's meaning would be primarily historical. She also states that in Argentina the direct victims of violence are entitled to ask for retribution; under this consideration, testimony writers of the post-dictatorship period balance themselves between the belonging to the victims' groups and the will to assume political causes. Nofal concludes saying that Walsh, unlike those authors, takes on a voice and speaks the truth from his position as a citizen and from a libertarian space. KEY WORDS: Argentinean narrative, testimonial literature, testimony-novel, non-fiction, Rodolfo Walsh, *Operación Masacre*.

*Rodolfo Walsh no existe. Es solo un personaje de ficción.
El mejor personaje de la literatura argentina.
Apenas un detective de una novela policial para pobres.
Que no va a morir nunca.*
Osvaldo Bayer

DESDE HACE YA un tiempo busco la identidad de género testimonial, en tanto modo particular de la escritura en la que se inscriben las memorias del pasado dictatorial y también las luchas por las identidades de ese pasado. Me propongo ahora mirar a los costados en los momentos fundacionales de esta escritura.

Las palabras *militancia, miedo, armas, muerte*, atraviesan el canon del género al que le puse una fecha de nacimiento y un documento de identidad: la "Carta abierta de un escritor a la Junta militar" de Rodolfo Walsh. Al día siguiente del envío, un grupo de tareas de la Escuela de Mecánica de la Armada trata de secuestrarlo. Walsh se resiste y lo matan; este momento de constitución nos provoca pensar una imagen del guerrero como víctima y como hombre y la construcción de una causa colectiva. El relato maestro que da las claves de esta interpretación es la narración que asegura que el militante no sobrevive: resiste o muere en el campo de batalla.

Esta lectura tiene la marca indeleble de haber cruzado, quizás tardíamente, el libro de Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*. La letra que

avanzaba a la vez que imagino, se transformaba en experiencia el fantasma del suicidio. La pregunta por la narrabilidad del horror se instala en el punto inaugural de estos pensamientos desordenados. También me pregunto cuál es el protocolo testimonial, qué hace que un libro sea incluido en el corpus testimonial, cuál es su especificidad con respecto a un reportaje o a una crónica periodística.

Inicialmente reconocí al menos tres elementos que lo identificaban: la pertenencia a los géneros primarios marcados por la oralidad inicial de la entrevista; la posibilidad de plantear imágenes históricas totalizadoras; y una tipología marcada por su condición de testimonio canónico o testimonio letrado de acuerdo a la identidad de los informantes. Postulé, además, que el género se inscribe desde la derrota más que desde la resistencia y en cuanto a los sujetos del testimonio afirmé que podían presentarse como memorias de víctimas absolutas o como militantes. En una búsqueda constante por avanzar en la constitución de ese cuerpo, pienso que el testimonio debe leerse como un sistema particular de escritura dentro de la literatura argentina. Abrir las cadenas del género e incorporar los problemas y las luchas por la memoria y sus temas: la guerra y el delito del Estado. Camino por la delgada línea dejada por la polémica teoría de los dos demonios, instaurada, de una vez y para siempre, en el prólogo del *Nunca más* escrito por Ernesto Sabato.

FUNDACIONES

La hipótesis de guerra permitió, además, justificar la represión; dos ejércitos enfrentados, ambos en forma clandestina. Hablar de guerra es un punto conflictivo cuando se piensa en las memorias de la represión. En general, los discursos marcados por los derechos humanos, no aceptan la discusión en este terreno, pero, me inquieta ver cómo funciona este tema en la literatura testimonial argentina fundada por Rodolfo Walsh en un reportaje que le hace Ricardo Piglia en 1970.¹ En la discu-

1. "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política", incluida en la edición de Roberto Baschetti, *Rodolfo Walsh, vivo*, Buenos Aires, La Flor, 1994, pp. 62-74.

sión aparecen los núcleos más conflictivos de la voluntad de historiar el proceso literario nacional.

Pero al mismo tiempo creo que la gente más joven, que se forma en sociedades distintas, sociedades no capitalistas, o bien que están en proceso de revolución, va a aceptar con más facilidad la idea de que el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción. En un futuro, tal vez, inclusive se inviertan los términos: que lo que realmente se aprecie en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento, que, como todo el mundo sabe, admite cualquier grado de perfección. Evidentemente, en el montaje, la compaginación, la selección, en el trabajo de investigación, se abren inmensas posibilidades artísticas.²

Desde su punto inicial, la escritura testimonial disputa un territorio en el espacio mismo de la literatura argentina. Un terreno con estructuras propias que se identifican como categorías diferentes a las de la ficción a la vez que reivindican una zona del arte directamente relacionada con la política. Con la publicación de *Operación masacre*, en julio de 1957, Rodolfo Walsh imagina un género que responde al desarrollo general de las estructuras del sentir³ de un grupo de intelectuales que consideran imposible hacer de la literatura un arte desvinculado de la política. Mi propuesta en este ensayo es la de explicitar cuáles son las marcas identitarias con las que el autor funda un trayecto particular dentro del sistema literario nacional. Me interesa escribir sobre mi puerta de entrada al libro de Walsh, diseñar una suerte de “caja de memoria” a partir de una valoración apasionada de un relato con modulaciones heroicas, con el romanticismo propio de los relatos épicos.

INAUGURACIONES

El testimonio se enfrenta con algo más complejo que la representación del pasado próximo; nace con el mandato de percibir experiencias

2. Rodolfo Walsh, en Baschetti, 1994, p. 68.

3. Apelo al concepto de “estructura de sentimientos” en el sentido que le da a esta noción Raymond Williams, 1980, p. 150.

ajenas, asimilarlas y construirlas como experiencias próximas. Son textos marcados por la heterogeneidad que caracterizó a la literatura argentina desde sus orígenes, pienso en *El Facundo* o en *El Matadero* como relatos fundacionales; los escritores, definidos como tales, están vinculados al periodismo como oficio y al romanticismo como estética. La creación de héroes y demonios y la dificultad para hablar sobre los recuerdos será una constante en los testimonios.

En *Operación masacre*, el género inscribe la historia de aquellos que de un modo u otro han sobrevivido a la acción impune de un Estado delincuente. En ese espacio intersticial entre el recuerdo y el olvido se sitúa un relato que se cuenta y que se escribe. Este primer gesto narrativo borra la experiencia de la culpa de los sobrevivientes. Los que hablan están presentes solo gracias al gesto arbitrario de la matanza; ninguno de los personajes debe justificar su lugar. Las marcas de la traición están ausentes en la construcción narrativa de Walsh; los sobrevivientes son héroes involuntarios y los muertos víctimas inmoladas de la sinrazón.

El sereno del depósito estaba acostumbrado a ver cadáveres. Cuando llegó esa tarde, sin embargo, hubo algo que lo impresionó vivamente. Uno de los fusilados tenía los brazos abiertos a los flancos y el rostro caído sobre el hombro. Era un rostro ovalado, de cabello rubio y naciente barba, con una mueca melancólica y un hilo de sangre en la boca.

Tenía una tricota blanca, era Mario Brión y parecía un Cristo.

El hombre se quedó un momento atontado.

Después le cruzó los brazos sobre el pecho.⁴

El narrador apela a un relato maestro para dar una clave alegórica de la interpretación: los muertos son víctimas inmoladas como el Cristo en la cruz; la figura se desplaza hacia una composición fuera de la rutina: está vestido de blanco.⁵

4. Rodolfo Walsh, *Operación...*, p. 148.

5. Años después, esta será la imagen con la que Walsh construye a su hija Vicki. *Carta a mis amigos* supone la exposición del cuerpo de víctima inmolada de su hija Vicki, construida como un ángel vestido de blanco que grita, desafía. Aquí, el autor se convierte en el escultor de una imagen; el sujeto Vicki se convierte así en un objeto de arte; Walsh reestablece el aura al devolver el escenario ritual en que esa muerte tiene lugar. En este punto, juego libremente con el concepto de

El testimonio, como género, se apropia de zonas de la condición literaria, de sus tramas retóricas, de las condiciones de la ficción. Fundo mi lectura en la necesidad de liberar nuevos núcleos de sentido en torno a una escritura paradigmática y fundacional. El autor de *Operación masacre* ha ejercido una notable influencia, particularmente entre quienes piensan la escritura literaria desde el campo periodístico.⁶ La lectura de su producción abre, en distintos registros, la polémica sobre las diferencias y tensiones de los textos de denuncia frente a la literatura de ficción. Particularmente, pienso la literatura testimonial como una construcción permeable a la ficción y a sus retóricas. En distintas oportunidades he cuestionado la casi automática vinculación de la escritura de Walsh con el *non fiction*. Como lo afirma Ana María Amar Sánchez, el género no ficcional

“aura” de Benjamin, entendido como una atmósfera particular que rodea a la obra original, definida como “una trama peculiar de tiempo y espacio: la única aparición de una distancia, por muy pequeña que esta sea”. Para Benjamin, la técnica de la reproducción aparta a la forma reproducida de la tradición a la que pertenece la obra original e ignora su carácter genuino y su aura. Walsh restituye la base ritual al hecho representado y emerge otra práctica en la escritura: su base política. Para la construcción de su objeto apela a la mirada de un mediador; la construcción del semblante de Vicki está en manos de los victimarios. “El comunicado del Ejército que publicaron los diarios no difiere demasiado, en esta oportunidad, de los hechos. Efectivamente, Vicki era Oficial 2a. de la organización Montoneros, responsable de la *Prensa Sindical* y su nombre de guerra era Hilda. Efectivamente, estaba reunida ese día con cuatro miembros de la Secretaría Política, que combatieron y murieron con ella. (R. Walsh, “Carta a mis amigos”, en R. Baschetti, *Rodolfo Walsh, vivo*, p. 188). El dibujo del cuadro corresponde a un soldado menor “un conscripto”; un sujeto que habla porque reconoce haber sido testigo de un acontecimiento de dimensiones extrañas, inexplicables, en su marco de referencias; en este narrador pone el autor una de las marcas constitutivas del género: la urgencia por contar.

6. Juego libremente con los estimulantes desarrollos de Eduardo Jozami (2006), *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*, Buenos Aires, Norma, p. 147. “Sin embargo, no todos se atuvieron a su rígida distinción entre denuncia política y literatura de ficción. Miguel Bonasso relató en *Recuerdo de la muerte* lo ocurrido en la Escuela de Mecánica de la Armada, mezclando crónica y novela, personajes históricos y otros creados por el autor. El texto de Bonasso contribuyó significativamente a difundir lo que ocurrió en ese campo de tortura, pero el autor no se propuso la eficacia documental que Walsh le asignaba a sus textos de no ficción. En un registro distinto, Tomás Eloy Martínez (*Santa Evita, La novela de Perón*) ficcionaliza la historia más allá de cualquier propósito de denuncia o reconstrucción documentada de los hechos”.

propone una escritura que excluye lo ficticio y trabaja con material documental, sin ser por eso “realista”, pone acento en el montaje y en el modo de organización del material, rechaza el concepto de verosimilitud como “ilusión de realidad” y puede “reflejar fielmente” los hechos.⁷

El peligro de esta definición es justamente la exclusión de las retóricas propias del realismo y las tensiones entre elementos residuales y emergentes que el género testimonial adopta como cánones estéticos particulares. He optado por la categoría de *residual* frente al concepto de *emergente*, ya que considero que lo emergente está relacionado con la práctica cultural de una nueva clase aunque esta se halle relativamente subordinada. En la medida en que surge, una nueva producción es opuesta antes que alternativa; esta incorporación la condiciona y la limita. Habitualmente, la incorporación de los registros “nuevos” al modo de producción literaria dominante supone un reconocimiento, una admisión y, por lo tanto, una forma de adaptación a lo que ya está establecido.

La primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos del junio de 1956 me llegó en forma casual, a fines de este año, en un café de La Plata donde se jugaba al ajedrez, se hablaba más de Keres o Nimzovitch que de Aramburu y Rojas, y la única maniobra militar que gozaba de algún renombre era el ataque a la bayoneta de Schlechter en la apertura siciliana.⁸

La entrada al texto tiene la expresa voluntad de construir una anécdota desvinculada del espacio político. En la mesa del café solo entran las reglas arbitrarias del juego y se alejan las sombras terribles de las armas. La poética del testimonio se forma con discursos transformados en fantasmas, espectros de visiones anteriores de las relaciones sociales que no pueden disolverse con el derrocamiento de las quimeras idealistas que los generaron. En la mesa se juegan las memorias que no se disuelven y guardan para sí el extraño poder de resistir distintas con-

7. Ana María Amar Sánchez, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992, p. 27.

8. R. Walsh, *Operación...*, p. 17.

emociones. Walsh repone en la obertura el camino sinuoso del género y sus silencios más fuertes: la lógica de las armas y la violencia revolucionaria. El libro está constituido por elementos alternativos y de oposición; no se trata de una cuestión de práctica inmediata o de descubrimiento de nuevas formas sino de una lectura política diferente de las formas del relato policial canónico. Aparece exhibiendo claramente los restos de un modelo realista de representación y de las formas literarias canónicas.

Alejado de las posturas de una literatura o militante, Walsh entra a su relato como un mercenario. El primer interés es el dinero y la fama que le otorgaría un premio Pulitzer. El compromiso llega después, con la flexión de la Revolución cubana; este es un verdadero punto de quiebre que lo sacude de su escritorio y lo traslada a un campo de batalla real frente al hostigamiento permanente de los Estados Unidos, los atentados y los ataques aéreos a la población.

Esta es la historia que escribo en caliente y de un tirón, para que no me ganen de mano, pero después se me va arrugando día a día en un bolsillo porque la paseo por todo Buenos Aires y nadie me la quiere publicar y casi ni enterarse. Es que uno llega a creer en las novelas policiales que ha leído o escrito y piensa que una historia así, con un muerto que habla, se la van a pelear en las redacciones, piensa que está corriendo una carrera contra el tiempo, que en cualquier momento un diario grande va a mandar una docena de reporteros y fotógrafos como en las películas.⁹

“Esta historia no existió ni existe”. La escritura se presenta como una articulación de las historias de los personajes. Voces contrapuestas arman un tejido de narrativas personales y cruces subjetivos. Los hilos de la trama se convierten en los tropos desde los cuales nos acercamos a la densidad de una textura violenta. Walsh le da voz a los muertos, construye un lugar real para la escucha y les presta una escritura. Para resolver un enigma, traslada sus personajes desde el basural a la escena pública. En este sentido, esta historia no existe, como afirma un enunciado provocativo y desafiante, existen las memorias de los sobrevivientes. Walsh busca la clave para inscribir sus lenguajes y sus cuerpos; su parti-

9. *Ibíd.*, p. 20.

cular interpretación de los hechos y la reconstrucción de los fragmentos de la noche de la masacre nos hablan de las posiciones del intérprete y de los actores.

CONTINUIDADES

Los principales problemas teóricos del género son las posibilidades de representación de la voz en la escritura de los sujetos subalternos y la intervención del intelectual en esta operación interpretativa. Son dos los fenómenos comprometidos en la identidad del espacio autorial; el primero tiene que ver con señalar la importancia del trabajo intelectual como modo de dar coherencia y unidad a la conciencia disgregada y contradictoria que surge de la experiencia “en bruto”; en segundo término, es importante destacar la idea misma de organicidad, entendida como reflexión que se apoya en los intereses y la perspectiva de determinados sectores sociales.

Me interesa distanciarme de la narración maestra que circula en muchas de las interpretaciones sobre el género en las que el testimonio parece surgir de una interpretación intelectual e independiente que se presenta luego como la exposición del sentir de los subalternos. Creo, por el contrario, que el género literario inaugurado por Walsh puede pensarse como un capítulo más de la literatura de bandidos.¹⁰ Siguiendo este modelo de lectura, el autor, en tanto intelectual, es quien ha asegurado desde siempre “la supervivencia de los bandidos”.¹¹ En la descripción que Hobsbawm hace de la cultura del bandidismo, tanto en la literatura como en su imagen popular, son determinantes para esta caracterización los siguientes elementos: la libertad, el heroísmo y el sueño de justicia.

El bandido es valiente, tanto cuando actúa como cuando es víctima.¹² Si pensamos estas condiciones como válidas para leer el testimo-

10. Cfr. Eric Hobsbawm, *Bandidos*, Madrid, Grijalbo/Mondadori, 2001.

11. *Ibid.*, p. 154.

12. Juego libremente con los conceptos del autor que me permiten iluminar zonas importantes de la construcción de los personajes protagonistas de los testimonios. El mito de Robin de los bosques, trabajado en distintos relatos culturales, provoca pensar cómo se construyen los guerrilleros en la literatura testimonial argentina. Como lo afirma Hobsbawm: “El redescubrimiento de los bandidos so-

nio, estamos postulando una alteración de los supuestos dominantes del género. Pensar a los sujetos como personajes contruidos de acuerdo al modelo literario del bandidismo amenaza con subvertir las reglas y convenciones que se consideran normativas de un discurso fuertemente militarizado. Si en un primer momento se otorgó prioridad a la investigación fundamentada con documentos primarios y testimonios directos que permitieran confirmar los hechos narrados, a partir de la novela, el relato del pasado se permite una narración metafórica.¹³ “Y así llegamos al personaje que explica gran parte de la tragedia: Torres, el inquilino del departamento del fondo”.¹⁴ La escritura no se reduce a la redacción de los resultados de una investigación o a una prosa legible en lo inmediato. Se trata más bien de una indagación subjetiva en la que las figuras y el diseño de personajes literarios juegan un papel central. “Juan Carlos Torres llevaba dos o tres vidas distintas”.¹⁵

El género testimonial no puede desconocer la idea de “construcción” de los acontecimientos, de las tramas, de las argumentaciones, de las explicaciones sobre el pasado y sus consecuencias y los usos políticos de esa memoria.

ciales en nuestros días es obra de intelectuales, de escritores, de cineastas e incluso de historiadores. Este libro es una parte del redescubrimiento. Ha tratado de explicar el fenómeno del bandidismo social, pero también de presentar héroes: [...] una columna interminable de guerreros, rápidos como venados, nobles como halcones y astutos como zorros. Salvo escasas excepciones, nadie los conoció jamás a cincuenta kilómetros de su nacimiento, pero fueron tan importantes para sus pueblos como Napoleones o Bismarcks; y seguramente más importantes que el Napoleón y el Bismarck reales”. E. Hobsbawm, *Bandidos*, Madrid, Grijalbo/Mondadori, 2001, p. 155.

13. Mi lectura del género testimonial es deudora de la propuesta de Hayden White, para quien la obra histórica es una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa. “Yo creo que en ese nivel, el historiador realiza un acto esencialmente poético, en el cual prefigura el campo histórico y lo constituye como un dominio sobre el cual aplicar las teorías específicas que utilizará para explicar lo que en realidad estaba sucediendo. Este acto de prefiguración puede adoptar una serie de formas cuyos tipos pueden caracterizarse por los modos lingüísticos en que se presentan [...] he llamado a estos cuatro tipos de prefiguración por los nombres de los cuatro tropos del lenguaje poético: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía”. Hayden White, *Metahistoria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 10.

14. R. Walsh, *Operación...*, p. 59.

15. *Ibíd.*

“Los hechos que relato en este libro fueron sistemáticamente negados, o desfigurados, por el gobierno de la Revolución Libertadora”.¹⁶ El tono hegemónico es siempre el de la denuncia y la expresa voluntad de volver audible el silencio oficial. Walsh desenmascara, expone y explicita el delito del Estado.

—Yo no tengo por qué mentirle —me dijo—. Cualquier cosa perjudicial que usted me saque, diré que es falsa, que a usted ni lo conozco. Por eso no me importa que publique mi nombre verdadero o no.

Sonrió sin animosidad. Le expliqué que comprendía las reglas del juego.

—A esos muchachos no tenían por qué fusilarlos —prosiguió entonces—. A mí, vaya y pase, porque “estaba” y en mi casa secuestraron documentación. Nada más que documentación, no armas como dijeron después. Pero yo me escapé. Y Gavino también se escapó...

Hizo una pausa. Quizás pensaba en los que no se habían escapado. En los que no tenían nada que ver. Le pregunté si se había hablado de la Revolución.

—Ni remotamente —dijo—. ¹⁷

Introducir la ambigüedad no es en sí misma una actividad subversiva; pero si se la acepta como posibilidad narrativa dentro del protocolo testimonial, los relatos rompen los maniqueísmos iniciales. Los tonos grises combinan el pasado y el presente, permiten un diálogo de muertos y la emergencia de discursos descentrados. En esta escena se instala la sospecha: ¿cuáles son los personajes vinculados con los hechos y cuáles las víctimas absolutas? O mejor: ¿quiénes son los culpables? Rápidamente el centro autorial cierra la brecha y sutura el relato con una visión homogeneizadora: “No les dijimos nada —explicó penosamente—, porque la realidad es que hasta ese momento no había nada”.¹⁸ Mediante una descripción completa de los acontecimientos se preserva el orden de todo lo sucedido. En este sentido, guarda un cierto parecido con un mapa y se crea la ficción de veracidad; el relato describe totalidades que tienen un comienzo y un final definido y que, además, son verdaderas. Pero esta

16. *Ibid.*, p. 191.

17. *Ibid.*, p. 60.

18. R. Walsh, *Operación...*, p. 61.

metáfora es peligrosa, ya que los mapas son incompletos y no duplican de manera exacta el territorio representado.

El territorio es una figura móvil, las costas se desgastan y las fronteras se mueven. Walsh imagina una descripción minuciosa y completa, que diga todo lo que se ha ocultado y que sea definitiva. Se construye como un cronista ideal¹⁹ que sabe lo que sucede el momento en que sucede, incluso en las mentes ajenas. Su mirada va reconstruyendo los enunciados de los testigos. Desde el centro autorial une los fragmentos dispersos y crea voces enfrentadas que le permiten alejarse de una posición única y completa.

Ante la imposibilidad de duplicar la realidad, en el relato de Walsh la evidencia documental se completa con la evidencia conceptual.²⁰ Se vuelve imposible imaginar la noción de una relación perfecta de los hechos, todas las imágenes construidas en su relato suponen los mecanismos de selección, inclusión y exclusión.

Walsh trabaja sobre los huecos, sobre unos pocos minutos que no están dichos por sus testigos, sobre las cosas no dichas, sobre el resto, sobre las palabras que quedaron fuera de las entrevistas. El testigo perfecto es quizás Enriqueta Muñiz. Este personaje inquietante queda fuera de la novela y es el constructor de esta máquina de la memoria. Walsh borra la figura de la mujer que pone en funcionamiento los complicados engranajes del momento inicial. La cantidad de evidencias es, decididamente, limitada.

—¿Por quién pelearías?

—No sé —responde desconcertado—. Por nadie.

—Pero si te obligaran, si tuvieras que elegir.

Medita un segundo antes de contestar.

Creo que por ellos —responde al fin.

Ellos son los revolucionarios.

Desde entonces ha pasado mucha agua bajo el puente. Carlos Lisazo parece haber olvidado semejantes disyuntivas [...] ¿Qué sabe de la revolución que estalla en ese mismo momento? Una vez más la contradicción, la duda. Por una parte, es un muchacho tranquilo, reflexivo.

19. Tomo el concepto de Arthur C. Danto, *Historia y narración*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 190

20. *Ibíd.*, p. 73.

No lleva armas ni sabe manejarlas. Se ha exceptuado del servicio militar y nunca ha tenido un simple revólver en sus manos.²¹

El núcleo de la escritura testimonial es la memoria; la historia irrumpe como una tragedia brutal que ataca desde fuera a la comunidad. “Más nítida, más apremiante, más trágica, aparece la imagen de Carlitos Lisazo”.²² La voz de los testigos de los hechos se erige contra el *olvido obligatorio*²³ impuesto. Expresa la voluntad de registrar la experiencia de aislamiento de grupos marginales y negados por el sistema central. La memoria como trabajo, como ejercicio, definida como un mecanismo cultural que fortalece el sentido de pertenencia, tiene un papel importante en este itinerario crítico. La memoria-olvido, la conmemoración y el recuerdo se tornan cruciales cuando se vinculan a experiencias traumáticas y colectivas de represión y aniquilación.²⁴

El testimonio como construcción de memorias implica circulación de múltiples verdades, pero, también de silencios y cosas no dichas. El hueco más inquietante es el silencio sobre las armas; son pocos los informantes que durante las entrevistas hablan de su participación activa en la lucha armada. Esto sugiere, al menos, dos lecturas: la imposibilidad de narrar los huecos simbólicos de lo traumático²⁵ o la posibilidad de pensar en un silencio deliberado; lo que se puede y lo que no se puede decir, lo que tiene y no tiene sentido, tanto para quien lo cuenta como para quien lo escucha.

Pero también puede pensarse esta ausencia como un gesto característico del género testimonio: la distancia entre el entrevistado y su

21. R. Walsh, *Operación...*, p. 53.

22. *Ibid.*, p. 51.

23. Jurij Lotman y Boris A. Uspenkiĭ, “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, en *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 74-75.

24. Cfr. Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI, 2002.

25. “Hay dos consideraciones para introducir en este punto. En primer lugar, si bien a primera vista parecería que la posibilidad de narrar implica una superación del hueco traumático y del silencio, no siempre es así. Existen casos en que, aunque se responda a preguntas de entrevistadores o se logre “contar”, las dificultades y obstáculos narrativos son enormes, reflejando la discrepancia entre la vivencia y los marcos narrativos para decirlo. Hay testimonios que carecen de subjetividad, otros que son repeticiones ritualizadas del relato del sufrimiento”. E. Jelin, *Los trabajos de la memoria*, p. 97.

audiencia y la construcción de una respuesta que los otros, y especialmente el autor, están dispuestos a escuchar. El silencio más importante del texto es el que se tiende sobre la lucha armada y sobre la posibilidad de matar.

Los hechos que relato en este libro fueron sistemáticamente negados, o desfigurados, por el gobierno de la Revolución Libertadora. La primera versión oficial es el telegrama dirigido al padre de Livraga, el 12 de junio de 1956, por el jefe de la Casa Militar, capitán Manrique, donde se dice que Juan Carlos fue “herido durante tiroteo”. Ya vimos en qué consistió el tiroteo.²⁶

El texto expone la lógica del aniquilamiento y repone los documentos que prueban la tragedia. La hipótesis de la Ley Marcial como justificación de la represión es cuidadosamente desmontada a lo largo del relato. Walsh contrapone evidencias verdaderas a las borraduras de la historia oficial. Este gesto iniciado por Walsh prefigura un paso táctico desde la matriz discursiva revolucionaria “ellos son los revolucionarios” a la discursividad de los derechos humanos, tensión que resignificará el género en los relatos posdictadura. En la defensa de las víctimas no se puede reponer la filiación política al peronismo ni el uso de las armas en las acciones de contrainsurgencia; el autor desplaza el centro de atención a la identificación de un estado represor que actúa desde la clandestinidad.

Este, pues, es el documento al que tiene que responder, y no responderá jamás, la Revolución Libertadora. Prueba todo lo que afirmé en mis artículos de Mayoría y en la primera edición de este libro: que se detuvo a un grupo de hombres antes de entrar en vigencia la Ley Marcial; que no se les instruyó proceso; no se averiguó quiénes eran; no se les dictó sentencia; y se los masacró en un descampado.²⁷

El testimonio busca inscribirse en un proyecto literario, superando una suerte de “grado cero de la escritura” que constituye el testimonio autobiográfico o la entrevista inicial con un sobreviviente. Dentro del género es posible identificar un relato fuertemente heroico que se apro-

26. R. Walsh, *Operación...*, p. 191.

27. *Ibid.*, p. 209.

pia de las formas narrativas de la novela. Se trata de un proyecto de una literatura, que se supone deliberadamente una para-literatura, colectiva y políticamente enfrentada a la canónica. Pero no es el recurso a la forma propiamente literaria lo que introduce la sospecha sobre la autenticidad de la experiencia relatada y sobre la identidad entre el autor, el narrador y el personaje; es, efectivamente, la construcción de héroes lo que plantea el problema de la lectura de los discursos de los sobrevivientes.

En la tercera parte del libro “La evidencia”, la posibilidad de ficción queda excluida del relato testimonial. El relato comienza a trabajar sobre los datos que no están y las pruebas borradas. Frente a la mentira oficial, la novela se apropia del tono narrativo propio del discurso judicial. La mentira oculta la verdad, la ficción, indirectamente la expone. La argumentación está estrechamente ligada a un sujeto en la medida en que el testimonio implica siempre un vínculo entre un individuo y una verdad. Desde esta perspectiva, el género expone, en su construcción, la parcialidad de los sujetos, quienes fundan un espacio clave en el género, una zona fundamental de pasaje e intersección de lo textual y lo real.

Puesto que la verdad es la de un sujeto, se plantea una perspectiva política: el relato testimonial se incluye en una tradición que deja de lado la creencia de que es posible el testimonio objetivo y que este puede garantizar la verdad en la medida en que es auténtico. Esto implica una transformación en la idea de verdad, y es aquí en donde se encuentran los elementos que constituyen la identidad del género.

Nunca sabremos exactamente lo que pasó en el despacho del jefe de policía cuando el atribulado mayor se presentó a rendir su informe. Rodríguez Moreno, declarando ante el juez, dirá siete meses más tarde que fue tratado por Fernández Suárez. El problema del jefe de policía es fácil de enunciar. Difícil de resolver. Ha detenido a una docena de hombres antes de entrar en vigor la Ley Marcial. Los ha hecho fusilar sin juicio. Y ahora resulta que siete de esos hombres están vivos.²⁸

La sospecha aparece frente a la aparente “transparencia” de los testimonios. Tal vez el “informante” sea más activo y estratégico de lo que nos permite pensar el proyecto testimonial de edición. La posibili-

28. *Ibíd.*, p. 180.

dad dispara la memoria de otros libros que han rechazado la intimidad de la entrevista inicial como el modo más sutil para distanciarse de las figuras propias del género.²⁹ Pienso en el corolario de las lecciones de Rigoberta o Domitila: “nunca sabrás los secretos de mi pueblo”.³⁰ La posibilidad de un interés no correspondido es un tipo de resistencia textual³¹ que hacen los informantes en los libros estudiados.

La idea de “presentar la voz del otro”, durante mucho tiempo asumida como algo legítimo e incuestionable, está demasiado cerca de la apropiación indebida. En muchos casos, el testimonio no representa una reacción genuina y espontánea de un sujeto multiforme y popular, sino que continúa siendo un discurso de élites comprometidas con la causa de la democratización. Creo que a partir de esta lectura, el género es otro capítulo de lo que Ángel Rama (1985) llama “ciudad letrada”. Pertenecen solo a quienes tienen el poder de manejar los signos e iluminar desde allí a quienes se ubican en los anillos marginales de la ciudad.

Si bien muchas posiciones lo niegan, el espacio discursivo del testimonio es altamente ideológico y retórico; es la historia pensada desde

-
29. En la entrevista inicial del género testimonio, un encuentro oral entre el informante y el compilador, se genera un gesto doble de empatía y alteridad, figuras, o mejor, tropos, que determinan el tono de la escritura del testimonio. Como figuras canónicas del género, que ya analicé en otras oportunidades, he identificado las voces de Rigoberta Menchú y de Domitila Barrios; en este linaje me gustaría inscribir los testimonios de la militancia. (R. Nofal, *La escritura testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del Sur*. 1970-1990, Tucumán, IIELA-UNT, 2002) La tipología discursiva del género se organiza de acuerdo a dos corpus textuales: el testimonio canónico y el testimonio letrado. El testimonio canónico se caracteriza por un sistema desigual de negociación de la palabra escrita ya que el informante es, en general, iletrado; necesita de la escritura de un intelectual, compilador de sus recuerdos, para acceder al espacio de la memoria. El testimonio letrado es el relato de una experiencia personal de cautiverio. Dentro del corpus testimonial letrado pueden establecerse dos grupos textuales: aquellos destinados a enaltecer la memoria de una épica militante y aquellos producidos para exponer, verbalmente, la experiencia flagelante de la tortura. Pertenecen al primer grupo aquellos testimonios en los que el personaje aparece modelado por los atributos ideales de su partido.
30. Creo que las experiencias en el campo del género testimonial escrito por mujeres deben remitirse a estas experiencias fundadoras. Se trata también de dos entrevistas donde ambas actoras son mujeres.
31. Tomo el concepto de resistencia textual y de secreto, del artículo de Doris Sommer, “No secrets”, en E. Gugelberg, edit., *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 130-157.

un *otro*, aunque siempre hay un intermediario o compilador. El deseo de construir una verdad absoluta es la característica más importante del género. La voz autorial no reconoce ninguna relatividad de los planteos. Hay una imperiosa necesidad de llenar todos los vacíos textuales y lograr un discurso sin fisuras.

Los teóricos, ¿pueden “representar” a los grupos oprimidos o “hablar sobre ellos”? Ninguna teorización intelectual puede representar a quienes actúan y luchan. Son ellos mismos quienes deben presentarse. Sin embargo, esto puede conducirnos a una utopía esencialista. Los campesinos, los iletrados, los muertos, no pueden representarse en el espacio letrado apropiándose de la escritura, ellos *deben ser representados*. El problema es cómo, desde qué lugar exponer a un *otro* dentro de un sistema de poder siempre monológico.

La representación en el testimonio, sin una lógica política, puede convertirse en un mecanismo de subordinación y victimización del subalterno. Este mecanismo narrativo puede ser utilizado para disolver recuerdos incómodos o para ocultar la violencia. Esta mirada imperialista del género implica reducir la figura del otro y reconstruirlo como alguien a quien administrar y gobernar. Walsh toma la voz de sus otros, deja su lugar de mercenario y se convierte en el justiciero de las víctimas. Toma la bandera de los caídos en una lucha desigual y regresa como voluntario al campo de batalla. “Y esto no es fusilamiento. Es un asesinato”.³² En este momento, el aventurero se convierte a la causa por la que lidia y ya no puede abandonar la arena.

Tres ediciones de este libro, alrededor de cuarenta artículos publicados, un proyecto presentado al Congreso e innumerables alternativas menores han servido durante doce años para plantear esa pregunta a cinco gobiernos sucesivos. La respuesta fue siempre el silencio. La clase que esos gobiernos representan se solidariza con aquel asesinado, lo acepta como hechura suya y no lo castiga simplemente porque no está dispuesta a castigarse a sí misma.³³

La venganza llegará en 1970, en manos de un comando montonero, autor de la ejecución del teniente general Aramburu. Pero Walsh

32. R. Walsh, *Operación...*, p. 230.

33. *Ibid.*, p. 232.

critica el dramatismo de esa muerte. El uso hiperbólico de las armas y la apropiación indebida de una lógica militar silencian la clave política de los hechos. El episodio solo ayudó a construir un prócer.

Dentro de esa perspectiva, es posible que Aramburu, además del monumento gorila, llegue a merecer la cantata expiatoria de un Sabato futuro.³⁴

Walsh diseña los dominios borrosos de un género emparentado con la denuncia y el reclamo de un juicio y un castigo a los culpables. Imagina, para esta nueva literatura, una estética realista y un tono documental. Imagina, tal vez, el doblez de esta trama: el fantasma de Sábato y la fundación de la teoría de los dos demonios. Imagina las suturas incómodas que cerrarán, en el futuro, las inconmensurables fronteras del género.

RUPTURAS

Rodolfo Walsh no solo inaugura un género, sino que, además, configura una profecía de sus protocolos. Una profecía no es únicamente una afirmación, sino también una predicción sobre lo que está por venir. Un profeta trata el presente desde una perspectiva que normalmente solo es accesible para los escritores futuros.

La propuesta de Walsh de definir el testimonio y la denuncia como categorías artísticas es similar al programa de una “literatura de fundación” que Miguel Barnet propuso en 1966 originada por lo que denominaba “novela testimonio”, uno de cuyos méritos es la “supresión del yo del escritor o del sociólogo”. La novela-testimonio repone el agotamiento de la novela como instrumento de conocimiento. En el testimonio prima el conocimiento de la realidad, a la cual el autor-testigo imprime un sentido fundamentalmente histórico. Escritura de la urgencia y escritura revolucionaria son dos de las marcas identitarias más importantes en la constitución del género.

34. *Ibíd.*, p. 235.

Walsh aporta las reglas del género y la voluntad de supresión de la obligación antropológica del lugar de enunciación del testimonio. A diferencia de Barnett, que apela a la figura del testigo en el marco de una revolución triunfante, Walsh escribe desde el lugar del protagonista de una derrota. La publicación permite, en la imposibilidad de restaurar la justicia, abrir al menos la posibilidad de una comprensión. La colección de sobrevivientes en tanto “otros” se convierte en el fantasma de la historiografía oficial. La escritura de Walsh los busca, los honra y los entierra. Trata de calmar los muertos que todavía se le aparecen y les ofrece tumbas escriturarias. El testimonio hace hablar al cuerpo de que calla, Juan Carlos Livraga “un fusilado que vive”.³⁵ Este personaje inquietante instala en el texto la figura paradójica del muerto que habla. Ni vivo, ni muerto, Livraga “es el leproso de la Revolución Libertadora”.³⁶

Es cosa de reírse, a doce años de distancia, porque se pueden revisar las colecciones de los diarios y esta historia no existió ni existe. Así que ambulo por suburbios cada vez más remotos del periodismo, hasta que al fin recalco en un sótano de Leandro Alem donde se hace una hojita gremial y encuentro un hombre que se anima. Temblando y sudando, porque él tampoco es un héroe de película, sino simplemente un hombre que se anima, y esto es más que un héroe de película.³⁷

La escritura de Walsh opera sobre la conjetura y validación de las sospechas iniciales. La historia y sus personajes salen a buscarlo en un bar donde jugaba ajedrez. “La primera noticia de los fusilamientos clandestinos de junio de 1956 me llegó en forma casual”.³⁸ Sus procedimientos indagatorios tienen un carácter polémico, nadie los quiere escuchar, nadie los quiere publicar, solo una mujer, Enriqueta Muñiz “se juega entera”.³⁹

Ante un tribunal imaginario se exhiben una pluralidad de voces y de opiniones; el autor construye un conflicto de interpretaciones acerca de los alcances de la Ley Marcial para justificar un fusilamiento. Cuando los

35. *Ibid.*, p. 19.

36. *Ibid.*, p. 165.

37. *Ibid.*, p. 21.

38. *Ibid.*, p. 17.

39. *Ibid.*, p. 21.

procedimientos se agotan, la interpretación final aparece como un veredicto ante el cual es imposible apelar. La decisión de Walsh, en tanto juez escriturario de los hechos se impone por sobre la impunidad de las justificaciones oficiales. Todas las acciones están cuidadosamente registradas.

No sé qué es lo que consigue atraerme de esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades. No sé por qué pido hablar con ese hombre, por qué estoy hablando con Juan Carlos Livraga. [...] Livraga me cuenta su historia increíble; la creo en el acto.⁴⁰

La primera marca de identidad es una palabra a contrapelo, dicha en otro lugar, dicha fuera de lugar. Es la zona de habitabilidad del relato, un sótano desde donde sale la luz, la belleza, la verdad. La búsqueda histórica del sentido no es sino la búsqueda de lo otro, de los sobrevivientes, de la incógnita del testigo que falta, el que no está. Hay un rumor opaco y silencioso de la realidad que desea expresar el lugar donde se produce el discurso, distante. La violencia del cuerpo llega hasta la página escrita por medio de la ausencia, por medio de los documentos que el escritor pudo ver en lugares dispersos, en “el planito a mano que nos ha hecho Livraga, un minucioso plano de colectivero con las rutas y los pasos a nivel, una arboleda y una (x) que es donde fue la cosa”.⁴¹

Livraga diseña el mapa del territorio a partir de una colección de recuerdos. Sobre esas líneas, Walsh repone la narrativa de los hechos. La identidad de Rodolfo Walsh, escritor, estaba ya constituida, antes de la dictadura, en torno a la relación con la literatura argentina en 1970; ese mismo campo se enfrenta, después del '76, con un nuevo problema: dar forma a una realidad que ha superado todo lo que se puede imaginar. Es entonces que se constituye un género específico de “literatura testimonial”⁴² con voces desmembradas, voces de los vencidos, voces de la derrota, voces recuperadas tras fatigosos trabajos de la memoria. Con noticias verdaderas y documentadas, Walsh hace un inventario de las

40. *Ibíd.*, p. 19.

41. *Ibíd.*, p. 21.

42. Pollak habla de la “literatura de la atrocidad” con posterioridad a 1945, en la cual estas problemáticas promovidas desde el principio por escritores sobrevivientes, han sido retomadas por otros para constituir un objeto de reflexión.

acciones de represión clandestina e incluye la primera lista de torturas y sus testimonios; hay un regodeo en espectáculo de la destrucción.⁴³

La primera persona clásica de memorias y relatos de campañas militares se convierte en un elemento fundamental al momento de dar cuenta de las marcas particulares del relato testimonial; la lógica de la guerra está en el discurso directo. Walsh actúa como vengador, pero sin armas; frente a tamaño desafío, el victimario no puede no matarlo. Es un enfrentamiento desigual; el texto no silencia las huellas que delatan la autoría; frente a todo lo borrado impone el nombrar.

El acto individual del Walsh tiene todas las características necesarias como para convertirse en un mito, a través del martirio de una hija y un padre, personaje no menos mítico en el campo de los hombres. No es, entonces, el acto heroico en sí mismo, sino la escritura y el amor que lo hacen posible, los que aparecen como valores susceptibles de ser apreciados como lugar de enunciación en el género testimonial. En sus escrituras, en tanto escritos sobrevivientes, hay una heroización de las víctimas, tan características de la retórica del militante.

Sin embargo, hay una diferencia fundamental con los libros futuros del género: Walsh escribe desde su lugar de ciudadano, escribe en tanto considera que ese es su deber. El proyecto de escritura de *Operación masacre* se aleja de la hipótesis del “familismo”⁴⁴ con el que Jelin

-
43. “La falta de límite en el tiempo ha sido completada con la falta de límite en los métodos, retrocediendo a épocas en que se operó directamente sobre las articulaciones y las vísceras de las víctimas, ahora con auxiliares químicos y farmacológicos de que no dispusieron los antiguos verdugos. El potro, el torno, el despiece, el despiece, la sierra de los inquisidores medievales reaparecen en los testimonios junto con la picana, el “submarino”, el soporte de las actualizaciones contemporáneas. Mediante sucesivas concesiones al supuesto de que el fin de exterminar la guerrilla justifica los medios que usan, han llegado ustedes a la tortura absoluta, intemporal, metafísica, en la medida en que el fin original de extraer información se extravía en las mentes perturbadas que la administran para ceder al impulso de machacar la sustancia humana y hacerle perder la dignidad que perdió el verdugo, que ustedes mismos han perdido”. R. Walsh, “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”, en R. Baschetti, *Rodolfo Walsh, vivo*, pp. 243-244.
44. En la imagen que el movimiento de derechos humanos comunicó a la sociedad, el lazo de la familia con la víctima es la justificación básica que da legitimidad para la acción. Para el sistema judicial, en realidad es el único. Solo los parientes son considerados “afectados” en sus demandas de reparación –personalizadas e individualizadas. Sin embargo, este familismo público y político plantea dificultades y peligros

caracteriza al movimiento de derechos humanos en Argentina. Los escritores del género testimonial de posdictadura se debaten, de manera paradójica, entre la pertenencia al grupo de víctimas directas y la voluntad política de asumir sus causas. En tanto protagonistas de la historia y de su relato, están expuestos a múltiples sospechas y constantemente tienen que explicar los motivos de la escritura y sus móviles, sobre todo si el relato no se inicia con la fórmula “yo estuve ahí”. Walsh, en cambio, asume el mandato desde el espacio literario y desde ahí toma la palabra para decir la verdad. Cuando denuncie las injusticias propias apelará a un género más intimista y con fuertes marcas de espacio privado: el discurso epistolar.

Estas notas hacen del testimonio de Walsh un escrito documental de naturaleza inédita, capaz de escapar de las simplificaciones y de formas de narraciones que tienden a fijarse como estereotipos. Con una lógica de la guerra subvierte el libreto; al desmontar los eufemismos militares, ejecuta la venganza. Como documento de guerra, la novela impugna el discurso enemigo: donde *ustedes* dicen traslados, *yo* digo muerte; donde *ustedes* dicen fusilamiento, *yo* digo asesinato. En estos enunciados, se agota la ficción. Inventario de verdades, nombres, cifras y expedientes, exposición de territorios ocupados por el enemigo, los relatos de Walsh inscriben en el imaginario del género una posibilidad constitutiva: solo puede contar el verdadero cuento de la muerte quien ha llegado al fondo y ya no está.*

Fecha de recepción: 27 abril 2010

Fecha de aceptación: 2 junio 2010

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-texto, 2002.
 Bajtin, Mijail, *La poética de Dostoiévski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
 Amar Sánchez, Ana María, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.

en términos de su impacto cultural y político. Ver: Elizabeth Jelin, “La familia en la Argentina: modernidad, crisis económica y acción política”, en Teresa Valdés y Ximena Valdés, eds., *Familia y vida privada. ¿Transformaciones, tensiones, resistencias o nuevos sentidos?*, Santiago, FLACSO-Chile/CEDEM/UNFPA, 2005.

- Baschetti, Roberto, *Rodolfo Walsh, vivo*, Buenos Aires, La Flor, 1994.
- Carnovale Vera, Federico Lorenz y Roberto Pittaluga, comps., *Historia, memoria y fuentes orales*, Buenos Aires, Memoria Abierta/CEDINCI, 2006.
- Danto, Arthur C., *Historia y narración*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Gilman, Claudia, *Entre el fusil y la pluma*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Hosbawm, Eric, *Bandidos*, Madrid, Grijalbo Mondadori, 2001.
- Jara, René, y Hernán Vidal, eds., *Testimonio y literatura*, Minneapolis, Minnesota, Institute of the Study of Ideologies and Literature, 1986.
- Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.
- Jozami, Eduardo, *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*, Buenos Aires, Norma, 2006.
- Levi, Primo, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik, 1989.
- Longoni, Ana, *Traiciones. La figura del traidor en los relatos a cerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires, Norma, 2007.
- Lotman, J., y Boris A. Uspenik, “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, en *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 74-75.
- Nofal, Rossana, “El testimonio de la militancia montonera en Argentina: Miguel Bonasso”, en *Entrepasados*, No. 20/21, Buenos Aires, 2001 pp. 55-71.
- , *La escritura testimonial en América latina. Imaginarios revolucionarios del sur*, Tucumán, IIELA-UNT, 2002.
- , “Empuñar las cartas, empuñar las armas”, en *Revista Estudios*, No. 16, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2005, pp. 75-83.
- Oberti, Alejandra, y Roberto Pittaluga, *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2006.
- Pollak, Michael, *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, La Plata, Ediciones al Margen, 2006.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.
- Sommer, Doris, “No secrets”, en E. Gugelberg, edit., *The real Thing. Testimonial discourse and Latin America*, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 130-161.
- Valdés, Teresa, y Ximena Valdés, eds., *Familia y vida privada. ¿Transformaciones, tensiones, resistencias o nuevos sentidos?*, Santiago, FLACSO-Chile/CEDEM/UNFPA, 2005.
- Vinelli, Natalia, *ANCLA. Una experiencia de comunicación clandestina orientada por Rodolfo Walsh*, Buenos Aires, La rosa blindada, 2002.
- VV.AA., *Políticas de la memoria*, No. 5, Buenos Aires, CeDInCi, 2004/2005.
- Walsh, Rodolfo, *Operación masacre*, Buenos Aires, Planeta, 1994.
- White, Hayden, *Metahistoria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.

Tras las ruinas del poema: el *agotamiento lírico* como clave interpretativa en *Mordiendo el frío* de Edwin Madrid

DAVID G. BARRETO

University of Pennsylvania, USA

RESUMEN

El autor interpreta el poemario *Mordiendo el frío*, del ecuatoriano Edwin Madrid. Lo hace a la luz de una afirmación del filósofo Alain Badiou: que el poema actual tiene solo una responsabilidad estética, ya no filosófica. Barreto afirma que Madrid muestra el deslinde entre filosofía y el poema moderno; para ello, se vale del lenguaje coloquial, el humor y la gozosa levedad sexual de Valerio, el personaje poético del libro. Según Barreto, el lenguaje poético, vacío, ya no cataliza la experiencia del sujeto: deviene en pura información. Añade que tal desconfianza en la poesía y el lenguaje líricos constituye una velada crítica a la institucionalización del género. Así, esta obra mostraría el *agotamiento lírico* de cierta poesía moderna. Barreto sugiere que dicho agotamiento se inserta en las condiciones globalizadas de las sociedades actuales, y que participa de la muerte de la experiencia en el sujeto moderno. Concluye que Madrid no lamenta la ruptura entre filosofía y poesía; por el contrario, busca trazar nuevas sensibilidades, signadas por la cotidianidad posmoderna.

PALABRAS CLAVE: Poesía ecuatoriana, poesía post-moderna, Edwin Madrid, *Mordiendo el frío*, agotamiento lírico.

SUMMARY

The author construes *Mordiendo el frío*, a poem book by the Ecuadorian writer Edwin Madrid. He does so in the light of philosopher Alain Badiou's assertion: that current poetry has only an aesthetic responsibility, and not philosophical anymore. Barreto

claims that Madrid shows us the detachment between philosophy and modern poetry; he achieves this by using colloquial language, humor, and the joyful sexual flippancy of Valerio, the poetic character of the book. According to Barreto, the poetic language, void of meaning, does not grasp the person's experience: it turns out to be a mere report. This wariness about poetry and lyric language is a veiled criticism to the institutionalization of the genre, the author adds. Hence, this piece would show the *lyric exhaustion* of certain modern poetry. Barreto proposes that such exhaustion is embedded in the globalized conditions of today's society, and that it plays a part in the death of experience of the modern person. Madrid closes with not lamenting the break up between philosophy and poetry; on the contrary, he strives to devise new sensitivities, marked by the everyday of post-modernism.

KEY WORDS: Ecuadorian poetry, post-modern poetry, Edwin Madrid, *Mordiendo el frío*, lyric exhaustion.

POCOS DUDARÍAN AL afirmar que la poesía que ha dominado buena parte de la producción poética desde la segunda mitad del siglo veinte en Ecuador –por no decir de la producción hispánica en general– ha tenido como uno de sus ejes la indagación del sujeto lírico que, en un gesto metapoético, vuelve sobre sí mismo para intentar hallar las condiciones que posibilitan el *hecho poético*. Esta redundancia poética, que en términos generales viene a ser uno de los registros que se va a repetir en distintos momentos a partir del Romanticismo, se ha consolidado de tal suerte en la poesía hispánica como un paradigma axiomático, que hemos pasado a asumir como dado, como conocimiento tácito, lo que en realidad es un producto de la poesía lírica post-romántica. Basta revisar la producción poética que desde finales del siglo diecinueve tanto en España como en Latinoamérica se ha llevado a cabo para constatar que, como ha sugerido recientemente Virginia Jackson, la poesía ha pasado a ser sinónimo de lírica, perdiendo así la múltiple dimensión que alguna vez se le dio tanto a la poesía como a la lírica.¹ En otras palabras, la poesía adjetivada como lírica se ha transformado en el paradigma *sine qua non* a través del cual leemos, juzgamos e interpretamos todo el resto de manifestaciones poéticas. Toda poesía, diríamos, ha pasado a ser subsumida bajo el rótulo de lírica, hasta tal punto que incluso se podría alegar que hemos perdido la capacidad para reconocer cuando un poema *no* es

1. Virginia Jackson, *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading*, Princeton, Princeton UP, 2005, p. 8.

lírigo. En esa línea, es evidente que al indagar por los indicios de la lírica como referente por antonomasia de la poesía, uno tendría que remontarse a los orígenes sociohistóricos previos al Renacimiento, cuando en Occidente se comenzó a consolidar la temprana modernidad con el consecuente apareamiento en el imaginario social de lo que se conoce como nación-Estado,² que no es sino el espacio para la aparición de la subjetividad moderna y, por ende, del sujeto lírico tal y como lo conocemos ahora. Esto, no obstante, aún está por escribirse.³ Sin embargo, lo que uno ya puede anticipar es que dadas las condiciones en las que se circunscribe la poesía lírica, este tipo de producción poética –como todo imaginario social– depende del movimiento social y de las nuevas economías políticas que se suscitan en dicha movilidad. Esto, por lo demás, entraña siempre una modificación en el entendimiento del mundo y, por consecuencia, del entendimiento que se tiene de la poesía. Por eso no debería causar ningún asombro que, inmiscuidos como estamos en la globalización, y con la paulatina erosión de las subjetividades modernas que esto conlleva (sigo aquí el emblemático libro *Empire –Imperio*, 2000– de Antonio Negri y Michael Hardt), uno tenga que recurrir a un poeta como Edwin Madrid, y en especial a su libro *Mordiéndose el frío* (2004),⁴ para encontrar un referente de las nuevas posibilidades para la poesía.

Hay que advertir, sin embargo, que al hablar de *nuevas posibilidades* en Madrid, no lo hago con el afán de proponer que estamos al final de la poesía lírica tal y como la entendemos ahora, ni que los poetas están

2. Para el planteamiento del *imaginario social* he seguido de cerca el trabajo de Charles Taylor, especialmente su libro *Modern Social Imaginaries [Imaginarios sociales modernos]*, 2004]. Para un desarrollo sistemático de los paradigmas sociales, ver *Imagined Communities [Comunidades imaginadas]* (1983/2006) de Benedict Anderson, texto base tanto para Taylor como para Jackson.

3. El presente trabajo es parte de un estudio pormenorizado sobre el desarrollo a partir de los siglos XVI y XVII de la poesía y su posterior asimilación como lírica en España y en Hispanoamérica. En términos generales, el propósito de la investigación es localizar el momento histórico cuando la lírica pasa a conformar el imaginario social por excelencia dentro del mundo de la poesía, a la vez que pregunta por los límites de la poesía lírica. Este ensayo pretende, como intentaré explicar más adelante, dar pistas sobre el segundo punto.

4. *Mordiéndose el frío* se hizo acreedor al prestigioso premio “Casa de América de Poesía Americana” en España en 2004. El libro fue publicado posteriormente por la editorial Visor.

cuestionando los orígenes mismos de la lírica y que, por ende, están dejando de escribir poesía lírica privilegiando, por ejemplo, la épica.⁵ El motivo detrás de esta lectura del poemario de Madrid es más bien proponer otro tipo de acercamiento a la poesía y, sobre todo, arriesgar la tesis de que aunque la poesía lírica continúa como referente absoluto de la actividad poética, existen instancias de su fractura y debilidad, debilidad que he llamado *agotamiento lírico* y que no entraña la eliminación del *imaginario lírico social* (en palabras de Jackson), sino que exige su reconocimiento y visibilidad, y, al mismo tiempo, demanda un avance en la crítica que hasta hoy ha dado como connatural la identificación entre poesía y lírica. En otras palabras, el agotamiento lírico no comporta tanto una noción de *estilo* poético cuanto un ejercicio que hace visible el hecho poético que, como todo artefacto social, forma parte de la variabilidad sociohistórica.

De esta manera, el primer punto que uno tiene que establecer al hablar sobre *Mordiéndolo el frío* es que el texto parte de una situación ya de por sí *sui generis*: la esperada voz en primera persona del poeta lírico desaparece y en su lugar Madrid nos presenta a un personaje –Valerio–⁶ que a través de descripciones y narraciones de su sexualidad consolidará a su alrededor un deterioro del lenguaje lírico que hace eco de la proposición filosófica conocida como la *edad de los poetas* acuñada por Alain Badiou, como explicaré más adelante. Pero además de constatar el desgaste de la lírica moderna en estos poemas de estilo epigramático, el constante juicio al que está sometido el decir poético, y la humorística distancia que se asume con respecto a los encuentros eróticos que se desbordan por estos poemas, son la justificación que Madrid usa para inscri-

5. Es evidente que la poesía lírica no nace en el seno de la modernidad. Desde la antigüedad, la lírica ha formado parte de un conjunto de prácticas poéticas junto con la épica, la canción, la égloga, etc. Esto no está en discusión; el punto es que en la modernidad la lírica ha colonizado al resto de producciones poéticas y que el ejercicio de interpretación de poesía que se ha hecho a partir del siglo diecinueve ha obviado las diferencias poéticas a favor exclusivamente de la lírica. Para el desarrollo de estos temas, ver el seminal libro de Jackson *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading* [*La miseria de Dickinson: una teoría de lectura lírica*], 2005.

6. Muy temprano en el texto, una voz femenina increpará al personaje, llamándolo por su nombre: “¡Niño Valerio! ¡Niño Valerio!” (“Mi primera piedra”, 15).

bir una poesía que busca deslindarse del peso de lo que, en palabras de Badiou, representa la sutura entre el poema moderno y la filosofía.⁷ Así, la operación que para el filósofo francés representaría la culminación de la *edad de los poetas* –que implica la sutura mencionada–, es, en buena parte, análoga al reclamo que el poeta ecuatoriano hace cuando denuncia lo que él llama “la estética inteligente”, esto es, una estética en la que hay una “desmesura de una retórica hueca que no deja nada y que provoca sueño”.⁸ Esto no significa, no obstante, que en la poesía de Madrid no se lleven a cabo procedimientos de pensamiento y de verdad, sino que estos procedimientos son la expresión de la inmanencia y singularidad⁹ que particulariza y diferencia al poema de la filosofía. Finalmente, esta pérdida de la evocación lírica en Madrid, ejecutada en su caso con el deterioro del lenguaje poético que devendrá pura información, conduce a proponer que el lenguaje lírico está hueco y que ya no es, por consiguiente, el catalizador de la experiencia del sujeto moderno. En última instancia, y como veremos más adelante, el propósito del ensayo será alegar que el agotamiento de la lírica en Madrid admite la muerte de la experiencia del sujeto moderno, como ya lo anticipara en su momento Walter Benjamin, lo que presupone una bocanada de frescura en el mundo de la poesía a inicios del siglo veintiuno.

Empecemos diciendo que el recurso de la prosa poética que sirve de soporte al libro, y a través de este, el uso del coloquialismo que adopta Madrid para retratar la autobiografía de Valerio, no representa en sí mismo una novedad en la poesía latinoamericana. El caso de Nicanor Parra (1914) es de especial importancia, sobre todo si se tiene en cuenta que Madrid ha observado la influencia que el autor de *Poemas y antipoe-mas* (1954) tuvo en la formación de su obra: “[E]n mis inicios me llamó mucho la poesía de Nicanor Parra, y cuando conocí al antipoeta, hace algunos años [...] le pregunté: ¿y qué de la antipoesía? Y Parra contestó que eso había sido una metedura de pata”.¹⁰ La pregunta que Madrid

7. Alain Badiou, *Manifiesto for Philosophy [Manifiesto por la filosofía]*, trad. Norman Madarasz, Albano, SUNY UP, 1999, p. 86.

8. Edwin Madrid, *Mi nombre* (manuscrito inédito), 2005, p. 7. Cortesía del autor.

9. Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics [Manual de inaestética]*, trad. Alberto Toscano, Stanford, Stanford UP, 2005, p. 9.

10. E. Madrid, *Mi nombre*, p. 4.

supuestamente hace a Parra y que se encuentra en su arte poética *Mi nombre*,¹¹ supone el cuestionamiento de una voz poética consciente de los límites de todo recurso como son la prosa poética y el coloquialismo.

Más adelante en su poética será el propio Madrid quien deslinde su obra de la del chileno y, complementariamente, de la del cubano José Lezama Lima (1910-1976) quien, según cuenta Madrid, solía preguntar a todo poeta chileno que visitaba Cuba: “¿Qué le pasa a Nicanor, todavía anda haciendo esas cosas tan raras [...]?”.¹² La separación buscada con Lezama responde a la voluntad de disociación de los *metaforones* –i.e. el complejo barroquismo metafórico lezamiano– que, según Madrid, caracterizan su poesía. Dirá Madrid: “[E]sa tarde de vinos con el antipoeta [Parra] me pareció tener la convicción de que mi búsqueda poética no debía ir por *metaforones* o *cosas raras*. Que los *metaforones* son perfectos para Lezama y *esas cosas tan raras* para Parra”.¹³ Esta “búsqueda poética” de Madrid se convierte, así, en el espacio de negociación entre la lírica que representa Lezama y la anti-lírica de Parra. Por ello, el prosaísmo poético que vertebra *Mordiendo el frío* transmite elementos de ambas motivaciones estéticas, privilegiando en todo momento la tensión formada por la significación y el lenguaje poético.

El poema que presta título a la colección, “Mordiendo el frío de la noche”, y que se encuentra a la mitad del libro, ilustra lo dicho. Dice Valerio:

Mientras se alejaba crucé los dedos para que al doblar la esquina le parta un rayo. (p. 36)

El coloquialismo en este poema, así como en el resto del libro, es una técnica usada por Madrid para distanciar a Valerio de la temática tra-

11. No querría dejar de agradecer la colaboración de Edwin Madrid, quien a lo largo de todo el proyecto me ofreció datos y me hizo llegar textos que de otra manera no hubiera podido conseguir, como la citada poética *Mi nombre*. Meses después de concluir el ensayo, Madrid me hizo conocer que *Mi nombre* se publicó originalmente en la Revista Cultural *Museo Salvaje* No. 19, de Argentina, en el verano de 2005. Quiero dejar constancia de que a pesar de haber recibido el apoyo de Madrid, este en ningún momento restringió ni la interpretación del texto ni las consecuencias que esta lectura pueda suscitar.

12. E. Madrid, *Mi nombre*, p. 5.

13. *Ibid.* (Énfasis en el original).

tada: sus experiencias amorosas. Pero antes de discutir sobre este distanciamiento, preciso es trazar la tensión que se establece entre la semántica y el lenguaje poético. En apariencia, los dos versos que conforman este poema marcan únicamente una anecdótica y banal imagen en la que Valerio cruza los dedos pidiendo una maldición para alguien (una mujer, suponemos) que se está alejando. Pero lo que en principio podría ser tomado como un simple desahogo de ira, encierra la razón de la importancia del poema, como se verá más adelante.

De acuerdo con la crítica española Itziar López Guil, en el único estudio publicado hasta el momento sobre *Mordiendo el frío*,¹⁴ este es un poema altamente *metapoético* dado el rol voyeurista que comparten el personaje y el lector que “sigue con la vista –como Valerio a la mujer mientras se aleja– la primera línea del poema y, al doblarla, se encuentra con un cierre abrupto”.¹⁵ Pero lejos de corresponder estos versos únicamente a lo que López ha identificado como “una crítica irónica al comportamiento sexual de Valerio y un homenaje a la mujer ecuatoriana”,¹⁶ el poema encierra el choque entre el horizonte prosódico y el horizonte de significación que excede al final del poema y que precisa de la imaginación del lector para ser mediado. En otras palabras, se podría decir que la prosa –y el prosaísmo–¹⁷ de este texto se transforman en material poético justamente al llegar a su conclusión, conclusión que, como se ha dicho, no marca un agotamiento semántico, aunque sí uno sintáctico. Al parecer, entonces, el punto del que habría que partir para adentrarnos en los textos de Madrid tendría que preguntar por el elemento diferenciador entre el poema y la prosa.

Vale la pena mencionar que la pregunta que interroga sobre qué diferencia al poema de la prosa ha sido últimamente objeto de estudio

14. No deja de llamar la atención que, pese a la importancia que el libro cobró tras el premio, la crítica ecuatoriana especializada aún adeuda un estudio pormenorizado sobre el mismo.

15. Itziar López Guil, “Poesía y compromiso en la mirada postmoderna de Edwin Madrid”, en Annina Clerici & Marilía Mendes, eds., *Márgenes y silencios. Homenaje a Martín Lienhard*, Madrid, Iberoamericana, 2006, p. 238.

16. *Ibid.*

17. Prosa y prosaísmo no comparten un mismo significado. Prosa es la “[f]orma de expresión habitual, oral o escrita, no sujeta a las reglas del verso”. Prosaísmo, por su parte, es la “[c]ualidad de prosaico, vulgar, trivial”. Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, t. 2, Madrid, 2001, 22a. ed., p. 1253.

por varios teóricos, entre ellos Giorgio Agamben, Susan Stewart y Terry Eagleton, quien en el 2007 publicó *Cómo leer un poema*.¹⁸ Eagleton es enfático al afirmar que lo que hace de un texto un poema son sus “finales de línea”,¹⁹ esto es, el final de los versos. Lo importante de esta definición, un tanto obvia pero no por ello menos cierta, es que es el poeta quien decide dónde terminar el verso –no como en la prosa, donde esa decisión es delegada al procesador de palabras o a la imprenta–.²⁰ Todo esto, que no es poca cosa, implicaría que lo que caracteriza al verso radica en la eventualidad de su encabalgamiento.

Coincidiendo con Eagleton, aunque ahondando en sus implicaciones, Agamben arguye en *Al final del poema* que lo que distingue al poema es, precisamente, el final de sus versos, y, primordialmente, el encabalgamiento: “La posibilidad del encabalgamiento constituye el *único* criterio para distinguir la poesía de la prosa. Porque, ¿qué es el encabalgamiento sino la oposición de una unidad métrica a un límite sintáctico?”.²¹ La raíz de esta oposición es, según el filósofo, la distinción que hay que hacer en un poema entre su aspecto semántico y su aspecto semiótico,²² o, lo que es lo mismo, entre la significación y los signos que conforman los versos.

En el caso del poema “Mordiendo el frío de la noche”, esta tensión se evidencia cuando se constata el juego que existe entre los dos versos y el encabalgamiento que se da entre ambos. Siguiendo lo dicho por López Guil, lo que ordinariamente podría tomarse como un organismo sintáctico cerrado –*mientras se alejaba crucé los dedos para que al doblar la esquina le parta un rayo*– se eleva, gracias a la voluntad del poeta manifestada al final del primer verso, en poesía a través de la pausa o ruptura que se lleva a cabo en dicha unidad. Y en esto reside el privilegio del

18. Cada vez es más abundante la producción teórica sobre poesía, en general, y poesía lírica, en particular. La mayoría de estos trabajos ha visto la luz en la academia estadounidense, por ejemplo *Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*, de Meter Middleton, y el texto de Jackson, ambos de 2005.

19. Terry Eagleton, *How to Read a Poem [Cómo leer un poema]*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007, p. 25.

20. *Ibíd.*

21. Giorgio Agamben, *The End of the Poem [Al final del poema]*, trad. Daniel Heller-Roazen, Stanford, Stanford UP, 1999, p. 109. Énfasis añadido.

22. *Ibíd.*

poema de dar el título al poemario: la transformación del lenguaje prosaico en lenguaje poético. Así, y como se puede apreciar en el poema, la unidad sintáctica que se inicia en el primer verso tiene que ser *encabalgada* en un segundo para completarse. Por eso, en concordancia con lo dicho por Agamben, es al final del verso donde este encuentra su “*principium individuationis*”, esto es, que el verso “se define a sí mismo únicamente en el punto en donde termina”.²³ Es evidente que este ejercicio no opera como una fórmula matemática en todo el libro; pero es de vital importancia que el poema que da título a la colección gire sobre este hallazgo dando, de esta suerte, el registro poético al resto del libro.

Pese a esto, un problema subsiste en esta noción y es que, si bien es cierto que es solo al final de un verso cuando este puede identificarse, ¿qué ocurre al final del poema con el último verso? Esto es, si la *única*²⁴ manera para diferenciar un poema de la prosa es la posibilidad de que se dé un encabalgamiento, como afirma el pensador italiano, ¿qué se debe hacer con el último verso de un poema dado que este no tiene otro en el cual encabalgarse? Esta dificultad, que Agamben entrevé, ¿indica que la tensión en el verso entre el horizonte semántico y el semiótico queda subsumida a su acoplamiento? ¿Se da al final del poema, y como pregunta Agamben, “la exacta coincidencia entre sonido y sentido”?²⁵

La explicación que Agamben ofrece se concentra en que, contrario a lo sugerido, el aspecto semántico y el semiótico no están intrincados únicamente en su oposición, ya que no son dos sustancias “sino dos intensidades, dos tonalidades de una misma sustancia lingüística”.²⁶ Estas dos intensidades lingüísticas que Agamben marca quedan en constante suspenso y no alcanzan la mesiánica reconciliación entre significado y signo. Al contrario, ambas tonalidades *colapsan* “en silencio, en una caída interminable. El poema entonces revela el propósito de su estrate-

23. *Ibid.*, p. 111.

24. Jackson, por su parte, sostiene que la razón para que un poema lírico sea considerado como tal tiene que ver con el momento de *lectura*, y no con ningún elemento intrínseco al texto poético: “La lectura de la lírica produce una teoría de la lírica que produce una lectura de la lírica, y este círculo hermenéutico rara vez se abre a una interrupción dialéctica”, V. Jackson, *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading*, p. 10.

25. G. Agamben, *Al final del poema*, p. 113.

26. *Ibid.*, p. 114.

gia: dejar que finalmente el lenguaje se comunique a sí mismo, sin permanecer, sin-decir en lo que es dicho”.²⁷ Esto es, el lenguaje poético puede comunicarse como caída sin fin, *diciendo*, así, en el colapso hacia el silencio que le espera al final del poema. Si seguimos la imagen metafórica de Agamben, y el lenguaje del poema comunica, entonces, esta acción está dirigida hacia algo o alguien. Este alguien hacia quien el poema se dirige es el implícito lector (lectores) que el poema supone, y que Valerio está constantemente señalando y marcando, y a quien le llegará a proferir en plural al final de un poema: “¿Qué más quieren que les cuente?” (“Si no tienen otra pregunta quisiera irme a dormir”).²⁸

La infinita caída comunicativa de la que habla el filósofo y en la que colapsan el sonido de las palabras y su significado, evitando, de esta manera, la fusión absoluta o el pleno sentido, va dirigida al tú implícito en la poesía, como indica Stewart, quien añadirá: “El poeta se dirige hacia otro, incluso si este otro es el poeta aprehendiendo su trabajo en el futuro y en otro lugar”.²⁹ Lo particular en el caso de Madrid es que el lector, además de ser hacia quien se dirige la voz poética, es citado directamente a intervenir en el desarrollo del poema. No es únicamente que el poema se reinventa en el lector, sino que autor y lector transitan un mismo nivel de mutua participación. El lector de Valerio es, por consiguiente, cómplice del acto erótico y del poético. Esta complicidad, no obstante, ocurre a un nivel lingüístico y poético, no a nivel emocional, dado el agresivo registro con el que Valerio se refiere a sus conquistas y que alcanza la misoginia: “[E]sa negra del diablo” (“Mi primera piedra”, 16), o, “¡Ranas! ¡Mujeres ranas!” (“Qué pasó con nuestras novias”, 17).

En el tercer poema de la colección, “El tiempo más fresco del año”, Valerio dice hacia el final del texto:

La muchacha, sin decir nada se dirigió a las aguas más profundas y se puso a nadar. Rápidamente me desnudé y fui a su lado. Entonces, mis veranos fueron como podrán imaginarse.³⁰

27. *Ibíd.*, p. 115.

28. E. Madrid, *Mordiéndolo el frío*, p. 32.

29. Susan Stewart, *Poetry and the Fate of the Senses*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 12.

30. E. Madrid, *Mordiéndolo el frío*, p. 13.

La historia que Valerio cuenta en este poema es sobre una joven a la que él observa en sus veranos bañarse en el río. La anécdota no va más allá de eso y todo pormenor erótico y psicológico es velado a los lectores. Sin embargo, Valerio los reta a que completen la imagen según sus capacidades imaginativas. No importa qué sentido le van a dar como conclusión a la aventura de Valerio; lo que de verdad prima en este poema es la conciencia de la voz poética que demanda del lector su correspondencia y complicidad. En esa medida, el *encabalgamiento semántico* del poema, por decirlo de algún modo, empieza con la última palabra del poema –“imaginarse”–, y termina con la recíproca imaginación del lector. Luego, las anécdotas de Valerio únicamente funcionan siempre y cuando el lector esté dispuesto a servir como receptor del salto semántico que se ejecuta en los poemas del libro.

Vale decir que la importancia de la relación de reciprocidad entre el poeta y el lector rebasa en Madrid el simple guiño literario. Su importancia radica en la ética que subyace en la empresa del poeta ecuatoriano y que requiere de la reacción del lector para funcionar –aun aunque esta reacción sea la mera indiferencia o el abierto rechazo–. Se podría hablar de una ética negativa, en donde la antipatía que busca Valerio exige la acción del lector, sumando esfuerzos, luego, en una comunidad de sentidos. Esta ética suspende, finalmente, el carácter de solipsismo que caracteriza al sujeto/poeta moderno y marca desde un nivel lingüístico las primeras huellas del agotamiento lírico.

También es la conciencia poética de Valerio la estrategia que se usa para explorar la temática de sus aventuras (y desventuras) sexuales. Como decíamos anteriormente, el coloquialismo y el humor son herramientas de las que se vale Madrid para retratar un personaje poético que registra su autobiografía sexual en un distante y frío tono. Dice Madrid en *Mi nombre*: “El humor ha sido determinante en mí. Ese elemento me permite *distanciarme* para ser más incisivo”.³¹ Esta distancia es obvia en dos instantes narrativos: en la inscripción que Madrid, el primer autor, hace; y, segundo, en la que realiza Valerio, construido este también como autor. La primera está en el uso del tono anti-lírico con el que el poeta Madrid subraya humorísticamente los episodios no siempre célebres del (anti)héroe Vale-

31. E. Madrid, *Mi nombre*, p. 9. Énfasis añadido.

rio. Por ejemplo: “Poco a poco se colocó / sobre mí, me tomó del sexo y susurró: *Tienes un pito pequeñito*” (“Foto de mi prima”).³²

El segundo instante narrativo se da entre Valerio y el lector. La identificación que normalmente tendría que producirse entre un lector y una primera persona narrativa (López, 239) se pone constantemente a prueba porque Valerio describe sus encuentros amorosos con insensibilidad, desidia y liviandad. Además, la voz narrativa nunca profundiza ni en la apreciación psicológica ni en la descripción de los acontecimientos, interrumpiendo siempre el interés del lector a través de la tensión de dos niveles lingüísticos que Valerio usa frecuentemente para acercarse a un mismo encuentro sexual, como se aprecia en el siguiente texto:

Estaba espléndida sobre la cama, dispuesta a que yo realice el dibujo más erótico y descarado de todos los tiempos. Abría las piernas y ensayaba unos gemidos vibrantes contemplando mi crecido lirio trigueño.

Pero atención, yo no soy dibujante, tampoco tengo un lirio trigueño. Yo estaba en un sucio motel haciéndome ocho por complacer a la dama que horas antes inauguró la muestra de un pintor mediocre (“Mucha atención por favor”).³³

Al contar esta experiencia sexual, Valerio se desdobra en dos perspectivas. En la primera parte del poema, narra su historia haciendo uso de un lenguaje eminentemente poético, acentuado con metáforas y estilísticamente más complejo que una mera relación de hechos. Asimismo, el cuerpo de la mujer que acompaña a Valerio –anónima, como la mayoría de las mujeres del poemario, otra señal de su indiferencia– se ofrece como superficie sobre la cual artísticamente Valerio ejecutará su “dibujo más erótico y descarado”. También su genital erecto queda transfigurado, a través de una metáfora, en un “crecido lirio trigueño”. Hasta aquí la primera perspectiva.

La segunda coincide con la última parte del poema, que empieza con una advertencia al lector al que Valerio le dice: “Pero atención, yo no soy dibujante, tampoco tengo un lirio trigueño”. Este desmoronamiento del lenguaje lírico queda subrayado a continuación cuando Valerio nos

32. E. Madrid, *Mordiendo el frío*, p. 12. Énfasis en el original.

33. *Ibíd.*, p. 33.

ubica en un “sucio motel” donde ha ocurrido el encuentro sexual. El pretendido efecto de humor que subyace en este poema se da a través de la irónica parodia que significa que el poeta (Valerio) tenga que informar a su audiencia que él ni tiene un “lirio trigueño” ni es “dibujante”. Irónicamente paródico, en efecto, ya que Valerio se burla del léxico lírico y ofrece dos lenguajes favoreciendo al final un despojado y descarnado tono informativo.

Valerio, en suma, al mismo tiempo que se burla del lenguaje poético, acude a él para disfrazar sus indiferentes encuentros sexuales, a los que mira con impasible y fría distancia, como en el poema “Malena”: “Al amanecer dijo: *Regresemos que tengo que alistar a los niños.* / Entonces, el castillo volvió a ser el mismo motel descascarado / de las afueras de la ciudad”.³⁴ Este texto, a semejanza del anterior, también está construido sobre la oposición del tono poético y el informativo, y en la caída del primero en el segundo. Esto es claro, dado que lo que se infiere del poema es que una misma experiencia puede tener dos niveles de enunciación, el uno simbolizado por el “castillo” y el otro por el “motel descascarado”. Evidentemente, el lenguaje y la imaginación poéticos se concentran en el castillo, mientras que el vocabulario coloquial en el sucio motel sirve meramente para informar y explicar el acontecimiento. Pero este apartamiento en la perspectiva a través de las inflexiones en la narrativa de Valerio constata algo más importante: el desgaste de la experiencia.

Ciertamente en *Mordiendo el frío* colapsan dos usos de lenguaje que denotan, por un lado, las experiencias, en estricto sentido benjamiano, y, por otro, la información de lo que ha acontecido. En efecto, Walter Benjamin habló de la pérdida en la época moderna de “la habilidad de intercambiar experiencias”, dado que “la experiencia ha disminuido en su valor”.³⁵ En este sentido, hay que entender la *experiencia* benjamiana como la posibilidad de vivenciar una historia o un acontecimiento sin la apremiante y urgente explicación que envuelve toda información.³⁶ “Cada mañana nos trae noticias del globo, y sin embargo cada

34. *Ibíd.*, p. 24. Énfasis en el original.

35. Walter Benjamin, [“El contador de historias”], “The Storyteller” & “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, en *Illuminations*, trad. Harry Zohn, New York, Schocken Books, 1968, pp. 83-84.

36. *Ibíd.*, p. 89.

vez tenemos menos historias que importen. Esto se da porque ningún evento nos llega sin antes no haber sido disparado con una explicación. En otras palabras, ahora casi nada de lo que pasa beneficia a la narración de una historia; casi todo beneficia a la información”,³⁷ escribe Benjamin. Esta pérdida en la habilidad enunciativa de la experiencia, equiparable al deterioro del lenguaje poético –el encargado de la transmisión de las experiencias e historias benjamianas–, es tratada por Madrid con ironía y liviandad, quizás como señal de que la única forma de retener ese espacio de experiencia es a través de su interpelación, o quizás como señal de que el lenguaje lírico está hueco y ya no puede, por consiguiente, coincidir con la experiencia del sujeto moderno.

En el poema “Mirador de Quito” Valerio trata justamente sobre la experiencia, en tanto lenguaje poético, a través de una anécdota informativa:

He visto a mis amigos dar vueltas en torno a las jovencitas y zumbar al oído cosas muy graciosas. Mis amigos hablan de mujeres hasta por los codos (incluso han escrito libros por ellas). Sin embargo, nunca conocerán (de verdad) el corazón de una mujer, como yo que acompaño a los amigos solo por contemplar el amanecer (¡Qué lindo es Quito a las 5 de la mañana!) con una muchacha bajo el brazo.³⁸

El uso exagerado de palabras que a Valerio le incomoda en sus amigos, por ejemplo en el “zumbido” en el oído de las jóvenes, y en que sus amigos “hablan hasta por los codos”, locución verbal coloquial que significa *hablar demasiado* (DRAE), demuestra que para él este lenguaje tiene una relación ajena a la experiencia –recuérdese que sus amigos que tanto hablan no conocerán “de verdad” a una mujer–. Además, el reproche con que Valerio cuenta que sus amigos “incluso han escrito libros por ellas”, denota que el lenguaje que para él se resiste a la experiencia es, ciertamente, el poético, dado por sentado que siendo Valerio poeta, sus amigos escritores también lo serán, como queda expuesto en “El nuevo libro” y en “Guayaquil de los amores”. Para Valerio, en cambio, la experiencia y el conocimiento de la vivencia solo se llevan a cabo a tra-

37. *Ibíd.*

38. E. Madrid, *Mordiendo el frío*, p. 49.

vés de la acción, en este caso, de “contemplar el amanecer con una muchacha bajo el brazo”. Adviértase que en este poema, a diferencia de sus amigos, Valerio no embellece la acción a través de palabra alguna y, es más, nada dice a la mujer que lo acompaña. Para él es suficiente la acción de *estar* con ella y contemplar el amanecer.

Este poema sirve para señalar, una vez más, que el personaje siempre está insuflando el decir poético con levedad –aunque, paradójicamente, él mismo sea poeta–, destacando y eligiendo para él, en todo momento, un carácter informativo. La tensión que se da entre la imposibilidad de seguir enunciando la experiencia y el lenguaje poético, tiene su correspondencia con lo que Eagleton afirma cuando habla sobre la *muerte de la experiencia*: “La palabra *experiencia* se reduce a un significante vacío”.³⁹ De esta forma, “la experiencia da paso a la información, que puede ser desechada y tirada a un lado como un pañuelo usado”.⁴⁰ De ahí que la distancia que López⁴¹ ha observado en *Mordiendo el frío* efectivamente se lleve a cabo, pero no como una simple denuncia de la “discriminación de un sector social ecuatoriano –el de la mujer–”, como señala la crítica española, sino como el testimonio de que la experiencia ha perdido su poder evocador asumiendo, únicamente, su rasgo informativo que puede ser “intercambiado con indiferencia”,⁴² para usar el léxico de Eagleton.

Conforme con lo que se ha venido diciendo, se podría argüir que, de una forma u otra, los textos de Valerio aspiran a codificar sus experiencias eróticas de la forma más rápida posible, logrando, así, un consumo voraz e inmediato. En entredicho queda, luego, el *dictum* de la poesía moderna que habla sobre la trascendencia intemporal del decir poético, el mismo que, según Octavio Paz en *El arco y la lira*, “no es histórico ni es algo que pertenezca al pasado sino que siempre está presente y dispuesto a encarnar”.⁴³ Valerio, en cambio, aunque no niega este elemento fundacional del quehacer poético moderno, adscribe su deseo a la

39. T. Eagleton, *Cómo leer un poema*, p. 18.

40. *Ibid.*, p. 18.

41. I. López Guil, “Poesía y compromiso en la mirada postmoderna de Edwin Madrid”, p. 235.

42. T. Eagleton, *Cómo leer un poema*, p. 18.

43. Octavio Paz, *El arco y la lira*, en *Obras completas I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999, p. 232.

consumación del lenguaje informativo. En esa medida, y ya que “la modernidad nos ha desnudado de muchas cosas [y] finalmente ha logrado despojarnos de nosotros mismos”,⁴⁴ como afirma Eagleton en línea con Benjamin, Valerio configura en sus poemas un *agotamiento lírico* que parecería concordar con este despojamiento del que habla el teórico.

Pongamos por caso el poema “El nuevo libro”:

Qué será de mi amigo Cipriano. Tan buen poeta refundido en esas tierras australes del Ecuador. La última vez que le visité, una muchacha, buena moza, llegaba a su casa y se instalaba a leer los versos que él construía durante la noche. En cierta ocasión, la muchacha había ingresado con pasos de gato y confundíéndome con Cipriano me tapó los ojos por detrás. Yo, instintivamente atrapé unas nalgas duras como la carne del durazno. La muchacha roja de vergüenza echó una risita nerviosa y salió de la habitación. Hace tiempo Cipriano me envió su nuevo libro y, cada vez que lo leo, vuelve a mis manos ese trasero esplendoroso de la muchacha que todas las mañanas revisaba los poemas de mi amigo.⁴⁵

El proceder de la voz poética en este texto reitera el acento que predomina en la mayoría del poemario: una anécdota erótica sin mayores consecuencias, excepto la de poner en contacto a Valerio con una mujer. Sin embargo, lo significativo de la historia es que Valerio revive en su mente el fugaz encuentro que tuvo con la muchacha “cada vez” que lee el libro de Cipriano. Pero esta lectura no tiene como objeto de interés los textos poéticos de Cipriano de los que, por cierto, no tenemos ninguna noticia. La lectura de su libro sirve como pretexto para que Valerio pueda despertar el recuerdo de sus manos sobre el cuerpo de la muchacha. Valerio asume el libro de poesía, así, como un mecanismo informativo sin valor intrínseco, siendo su único valor el referencial: poema *por* mujer. El poema, por tanto, está constantemente vaciándose de su carácter lírico, liberando, por el contrario, uno informativo e intercambiable.

Tal va a ser el agotamiento lírico que, hacia el final del libro, Valerio dará por sentado el valor de cambio, y el uso de intercambio, de

44. T. Eagleton, *Cómo leer un poema*, p. 17.

45. E. Madrid, *Mordiéndolo el frío*, p. 45.

la poesía. En efecto, en el poema “Mi muchacha” la voz poética asume que el quehacer poético única y exclusivamente ha servido como moneda de cambio –no en el sentido rigurosamente pecuniario, aunque sí en el simbólico– para alcanzar el objeto deseado: una mujer. Dice el poema:

Párvulo y ceniciento Andrés guarda tu iracundia y trabaja y sigue trabajando y mañana también trabaja. Así, tal vez un día logres alcanzar una muchacha bonita y refinada que es lo que tanto aborreces de mí.⁴⁶

La exhortación que Valerio le hace al joven (poeta, presumimos, dado el contexto) Andrés –de ahí los adjetivos *párvulo* y *ceniciento*–, quien presumiblemente recién se ha iniciado en el arte de la poesía, se centra en el consejo a trabajar con ahínco en su incipiente obra poética. Pero, a diferencia de lo que se podría esperar, este empeño que recomienda Valerio no tiene como fin alcanzar un perfeccionamiento estético, sino que el constante trabajo poético le podrá ayudar a Andrés a encontrar una “muchacha bonita y refinada”, una como la que Valerio ha alcanzado, y que es lo que envidia Andrés. Como sugiere López, la rivalidad entre los poetas no es una contienda artística; al contrario, la labor poética se presenta como la herramienta para alcanzar el ansiado encuentro amoroso. Evidentemente, este uso de la poesía se asienta sobre el valor de cambio que el poema asume en el libro, consecuencia del deterioro lírico que Valerio retrata.

A nivel simbólico, luego, el poema –todo poema– deja de ser percibido como un valor abstracto y subjetivo, y pasa a ser parte del flujo de informaciones y saberes que rige una nueva economía poética. Así, en *Mordiéndolo el frío* se puede afirmar que si toda transacción denota deseo, la fórmula mercantilista de este poema, “poesía igual mujer”, lo encarna. El poema, entonces, *vale* una mujer. También el poema *es* mercancía. (Es interesante observar que en su estudio sobre la literatura ecuatoriana reciente, el crítico chileno Daniel Noemi, haciéndose eco de Negri y Hardt, afirma: “[T]odo está en el mercado, todo fluye en y a través de él: todo es, en un sentido bastante literal, mercancía”.⁴⁷ A esto habría

46. *Ibid.*, p. 59.

47. Noemi, aunque sin mencionar a Madrid, ha trabajado con literatura ecuatoriana y ha identificado las relaciones de la producción literaria ecuatoriana y el mercado.

que sumar el imperativo a la acumulación de trabajo que Valerio incluye en su consejo, “trabaja y sigue trabajando y mañana también trabaja”, lo que subvierte una vez más la idea de la composición estética como manifestación subjetiva: se ha perdido todo rastro de lo que alguna vez fue la “inspiración” poética. Y esta es otra de las marcas de la distancia que se evidencia a lo largo del libro, dado que el exceso de trabajo poético al que hace referencia Valerio, para decirlo con un léxico familiar a la política económica, enajena al sujeto y al objeto. Esa es la verdadera razón de la desfamiliarización del poeta con sus textos, y, en consecuencia, de la desfamiliarización del lector con el poeta y con los poemas.

Por otro lado, la desconfianza en el lenguaje y en la poesía lírica está íntimamente relacionada con la velada crítica que el yo poético –doblado en Valerio– hace a la institucionalización de la poesía. A decir de Madrid, un poeta “siempre tiene que estar cuestionando y cuestionándose, debe tener un espíritu de libertad, de ser auténtico y transgresor”.⁴⁸ Consideremos el poema “Puetas”:

En todos los países hay poetas que entran y salen de la casa de gobierno. Pero por fortuna, también están los que visitan casas de putas y cantan a las putas.⁴⁹

El incuestionable sarcasmo del texto, que ya desde el título entremezcla el mundo poético con el periférico de las prostitutas –*puetas*–, da pie a la observación de la poesía que colinda con las esferas del poder. De ahí que, contraponiéndose a la institución del poder, la voz poética elogie aquella poesía, y a aquellos poetas, “que visitan las casas de putas y [que] cantan a las putas”. Si este poema es efectivamente una de las puertas a través de la cual la poesía institucionalizada en el poder queda transgredida, otro de los pasadizos que dicha puerta abre y que tendríamos que considerar comulga con los postulados filosóficos de Alain Badiou, como se indicó al inicio de este ensayo, y que hablan de la culminación de la *edad de los poetas*, proposición teórica que implica la *desaturación*

Para más información ver su libro *Leer pobreza en América Latina: literatura y velocidad*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2004. La cita corresponde a la p. 195.

48. E. Madrid, *Mi nombre*, p. 13.

49. E. Madrid, *Mordiéndolo el frío*, p. 54.

del poema con respecto de la filosofía. Sin embargo, antes de proseguir con el postulado de la *edad de los poetas*, y ver cómo nos puede ayudar a percibir la poética de Madrid, preciso será revisar de manera sucinta lo que para Badiou significa la filosofía y el poema, y la relación que entre ambos existe.

En palabras de Badiou, la actividad filosófica obedece a la prescripción de sus condicionantes, condicionantes que han de ser identificadas como “tipos de verdad”.⁵⁰ Cuatro son estos tipos de verdad: la ciencia (el matema), el arte (el poema), lo político y el amor.⁵¹ La filosofía precisa de estas verdades porque, en sentido estricto, la filosofía “no produce por sí misma ninguna verdad efectiva. Toma verdades, las muestra, las expone, anuncia que ellas existen”.⁵² En ese sentido, se puede decir que la filosofía está condicionada (y depende) de estos tipos o procedimientos de verdad para llevar a cabo su labor, i.e. “pensar ‘junto’, configurar [...] la] disposición del matema, del poema, de la invención política y el amor”.⁵³ En otras palabras, la filosofía articula la composibilidad –concepto clásico acuñado por Leibniz y que se refiere a la posibilidad de una cosa de existir al mismo tiempo que otras– de estos procedimientos de verdad.

Ahora bien, el equilibrio en la composibilidad de estos tipos de verdad puede verse alterado cuando “la filosofía *delega* sus funciones a una u otra de sus condiciones. [...] La filosofía es entonces arrastrada en el elemento de su propia supresión en beneficio de ese procedimiento en particular”.⁵⁴ Esta situación, a la que Badiou denomina *sutura*, desde el siglo diecinueve ha venido eclipsando por momentos a la filosofía en algunos de sus condicionantes, por ejemplo, la ciencia y la política. Según Badiou, la primera sutura se llevó a cabo con el positivismo que “esperaba que la ciencia configurara por sí misma el sistema completo de verdades de su tiempo”,⁵⁵ suprimiendo, en consecuencia, la composibilidad filosófica. Similar situación se dio con el marxismo en “su canóni-

50. A. Badiou, *Manifiesto...*, p. 141.

51. *Ibid.*, p. 35.

52. A. Badiou, *Manual de inaestética*, p. 14.

53. A. Badiou, *Manifiesto...*, p. 37.

54. *Ibid.*, p. 61. Énfasis en el original.

55. *Ibid.*, p. 62.

ca forma dominante”.⁵⁶ En esta sutura, “la política es *filosóficamente* diseñada como apta para prácticamente configurar por sí sola el sistema general de sentido”.⁵⁷ Sin embargo, y según advierte Badiou, de una forma u otra ambas suturas han dejado de suprimir el ejercicio filosófico y ahora son simples “posiciones osificadas”.⁵⁸ Pero existe una sutura que no está osificada: la poética. En el centro de esta sutura, por razones que serán expuestas inmediatamente, está el decir poético y, próximo a este, la figura de Martin Heidegger. Esta sutura supone, en una palabra, la *edad de los poetas*.

“En el período que se abre justo después de Hegel, un período en el que la filosofía es frecuentemente suturada o bien a la condición científica o a la política, la poesía asumió ciertas funciones de la filosofía”,⁵⁹ apunta Badiou al inicio de su ensayo “La edad de los poetas” del libro *Manifiesto por la filosofía*. Esta periodización que hace el filósofo francés está demarcada por aquellos poetas cuya poesía “se reconoce inmediatamente como un trabajo de pensamiento y para quien es el poema es [...] un *locus* de lenguaje donde una proposición sobre el *ser* y el *tiempo* se lleva a cabo”.⁶⁰ Friedrich Hölderlin y Paul Celan son los pilares de esta época que incluye a Stéphane Mallarmé, Fernando Pessoa y Georg Trakl, entre otros. La edad de los poetas, no obstante, y en esto Badiou es enfático, concluye con Celan (*Manifiesto*, 71), y con ello se inicia la desuturación de la filosofía de la poesía.

No es coincidencia que Badiou haya escogido precisamente los conceptos de *ser* y *tiempo* para describir la operación de la edad de los poetas. El intencionado eco recae en Heidegger, autor de *El ser y el tiempo* (1927), y a quien el poeta francés está respondiendo. ¿En qué consiste esta réplica? Según Badiou, en la posibilidad de postular el resurgimiento del filosofar tras el casi mítico fin de la filosofía heideggeriana: “Yo postulo que ahora no solo la filosofía es posible, sino que esta posibilidad no toma forma de un punto final”.⁶¹ Hay que hacer hincapié en que para

56. *Ibid.*

57. *Ibid.*, p. 63. Énfasis en el original.

58. *Ibid.*, p. 67.

59. *Ibid.*, p. 69.

60. *Ibid.* Énfasis añadido.

61. *Ibid.*, p. 32.

Badiou la continuidad de la filosofía no es necesariamente un estado que prosigue a su fin porque, en sentido estricto, no existe tal fin. Esta idea se enlaza con la de Heidegger quien, por su parte, estaba ya consciente de que el fin de la filosofía no corresponde forzosamente a su abandono: el fin implica, según dice, la “consumación de la metafísica” (432).

Que esta semejanza exista entre ambos filósofos, no obstante, no impide que difieran sobre lo que cada uno espera de la continuación de la filosofía. Por ejemplo, el pronunciamiento de Heidegger sobre el fin de la filosofía está suscrito a la delegación del filosofar a sus condiciones. Dice Heidegger: “Las ciencias están tomando ahora como suyas tareas que la filosofía en el transcurso de su historia intentó presentar en ciertos lugares, e incluso allí solo de forma inadecuada, esto es, las ontologías de las varias regiones del ser”.⁶² Esta delegación de funciones que hace la filosofía es, fundamentalmente, la sutura de la que Badiou está hablando y a la que quiere relevar para dar paso al resurgimiento filosófico. Así, mientras Heidegger no cuestiona que la filosofía comparta con otros ámbitos del saber lo que históricamente le ha correspondido, Badiou ve con cautela esta actitud y la cuestiona, pero no necesariamente como un llamado de armas a proteger celosamente la filosofía, sino como la oportunidad para que sus condicionantes puedan concentrar su quehacer en sus verdades particulares.

Por otro lado, Heidegger no solo implica para Badiou la voz que anuncia el fin de la metafísica; el filósofo alemán personifica para el francés la concentración de la sutura de la filosofía con el poema. En otro de sus ensayos, “Arte y Filosofía” del *Manual de inaestética*, Badiou alega que la filosofía de Heidegger “permanece romántica. Bajo toda apariencia, expone un enredo indiscernible entre el decir del poeta y el pensamiento del pensador [i.e. el filósofo]. Sin embargo, la ventaja está todavía con el poeta”.⁶³ Esta inclusión de Heidegger en el Romanticismo sigue la clasificación que Badiou hace dependiendo de las relaciones que existen entre arte y verdad. Tres esquemas son identificados por Badiou: el romántico, el didáctico y el clásico; cada uno de estos esquemas impli-

62. Martin Heidegger, “The End of Philosophy and The Task of Thinking”, en David Farrell Krell, edit., *Basic Writings*, New York, HarperCollins Publishers, 1993, p. 435.

63. A. Badiou, *Manual de inaestética*, p. 6.

ca un set particular de categorías en el que se relacionan arte y verdad. Las categorías son *inmanencia* y *singularidad*:

Inmanencia: El arte es rigurosamente coextensivo con las verdades que genera.

Singularidad: Estas verdades están dadas únicamente en el arte.⁶⁴

De acuerdo con Badiou, la verdad del arte didáctico es, evidentemente, extrínseca. La tesis del arte didáctico es que “el arte es incapaz de la verdad, o que toda verdad es externa al arte”.⁶⁵ Consecuentemente, el esquema didáctico no es inmanente. Por su parte, en la relación clásica, el arte “tiene una función terapéutica, y no una cognitiva o profética. El arte no se pertenece a lo teórico. [...] Se sigue que la norma del arte se encuentra en su utilidad para el tratamiento de las afecciones del alma”.⁶⁶ Esta relación no clama en absoluto una (la) verdad, porque su función terapéutica se basa en su *efecto*, que no causa la ansiedad platónica dado que su cifra es la catarsis aristotélica.⁶⁷ Finalmente, el Romanticismo guarda una relación inmanente con la verdad,⁶⁸ pero no una singular, porque “entre la filosofía y el arte es la *misma verdad la que circula*”.⁶⁹

Esta clasificación y división de las relaciones entre arte y filosofía no pasaría de ser meramente *otra* teoría, si no fuera por la urgencia con la que Badiou exige un nuevo orden artístico en donde se lleve a cabo la simultaneidad de la inmanencia y de la singularidad,⁷⁰ lo que, en última instancia, liberará al arte. La verdad del poema, en conformidad con lo explicado, exige ser intrínseca a sí misma. O, lo que es lo mismo: la responsabilidad del acaecer filosófico no tiene por qué ser responsabilidad del arte y del poema. El ámbito del decir poético tiene que ser la producción de *su* verdad, una verdad determinada por su propio pensamiento, pasando, de esta forma, a ser uno de los condicionamientos de la filosofía. El poema, por ende, no es un axioma filosófico ni debe reempla-

64. *Ibíd.*, p. 9.

65. *Ibíd.*, p. 2.

66. *Ibíd.*, p. 4.

67. *Ibíd.*

68. *Ibíd.*, p. 9.

69. *Ibíd.*, p. 7. Énfasis en el original.

70. *Ibíd.*, p. 10.

zarlo. El poema, conforme al pensamiento de Badiou, es una operación puramente estética.

La importancia de que el eje romántico –que en términos generales vendría a coincidir con los principios de la *edad de los poetas*– gire alrededor de la sutura que se da entre filosofía y poema, hace imposible que el poema componga su pensamiento en pos de su verdad poética ya que está supeditado al peso del filosofar. Así, en lugar de que la *edad de los poetas* apunte a la disolución del pensamiento en el poema, lo que Badiou de verdad propone es que es la filosofía la que tiene que abandonar el poetizar. Al fin y al cabo, la *edad de los poetas* es una proposición filosófica ya que los poetas “no *decidieron* tomar el lugar de los filósofos; no escribieron con la conciencia clara de haber asumido las funciones [de la filosofía]”.⁷¹ Al reverso de esta idea reside, por otro lado, la verdadera importancia de esta proposición para la lectura de *Mordiendo el frío*. Si la idea básica de Badiou comprende la suspensión de las tareas poéticas en la filosofía, cabe preguntarse por la suspensión de las tareas filosóficas en el poema. En este punto, y pese a su obviedad, habría que proponer que, por tanto, la operación de desuturación no es unidireccional.

A través de la inquietante distancia y liviandad que hemos descrito anteriormente, la obra poética de Madrid parecería estar conscientemente traspasando el umbral dejado por cierta poesía moderna que ha asumido las tareas propias de la filosofía. Cabría decir que el poema de Madrid, emplazado entre el lenguaje de la información y el de la trivialidad, *no tolera el peso de la filosofía*. Así, *Mordiendo el frío* suscribe una poesía que, sin escudarse en la negación o en el rechazo, camina por las postrimerías del poeta moderno, restituyendo en todo momento el poema al ágora –la plaza pública, el lugar del comercio y del mercado–. Si el poeta moderno –a partir del Romanticismo– ha tomado como suya la expulsión platónica de la ciudad, en Madrid encontramos el salvoconducto con el que el poeta ingresa una vez más al recinto de la *polis*. (La resonancia es de Badiou): “Por nuestra parte, nosotros damos la bienvenida al poema [...]”.⁷² Solo hay que revisar la definición que Paz tiene sobre la poesía moderna en *El arco y la lira* para ver el contraste con Madrid:

71. A. Badiou, *Manifiesto*, p. 69. Énfasis en el original.

72. A. Badiou, *Manual de inaestética*, p. 27.

no es falso afirmar que la poesía moderna ha encarnado en la historia, no a plena luz, sino como un misterio nocturno y un rito clandestino. Una atmósfera de conspiración y de ceremonia rodea el culto de la poesía. Condenado a vivir en el subsuelo de la historia, la soledad define al poeta moderno. Aunque ningún decreto lo obligue a dejar su tierra, es un desterrado. [...] El poeta moderno no tiene lugar en la sociedad porque, efectivamente, no es 'nadie'. Esto no es una metáfora: la poesía no existe para la burguesía ni para las masas contemporáneas. El ejercicio de la poesía puede ser una distracción o una enfermedad, nunca una profesión: el poeta no trabaja ni produce. Por eso los poemas no valen nada: no son productos susceptibles de intercambio mercantil. El esfuerzo que se gasta en su creación no puede reducirse al valor trabajo. [...] Y si no es un valor, no tiene existencia real dentro de nuestro mundo.⁷³

El destierro al que Paz se refiere –constante metáfora usada para describir el supuesto carácter errático del decir poético moderno en Occidente–, y la dificultad que para el poeta mexicano representa ver al poema dentro del intercambio mercantil, son ajenos al proceder poético de Madrid. De hecho, el tono beligerantemente anti-lírico de Valerio descrea de los lugares comunes que se ciñen a la actividad poética y, a través de esto, suspende el *culto* y la *ceremonia* de la poesía moderna. También el *rito* paciano queda en entredicho con Madrid, porque todo rito se erige alrededor de una experiencia, y si la enunciación de la experiencia como categoría ontológica entra en crisis, el tiempo del rito –que es el tiempo imperecedero– deviene pura información. Todo esto se evidencia cuando en uno de los últimos poemas del libro, “Tributo a Laura”, Valerio anula uno de los referentes fundacionales de la poesía lírica, y, a través de ello, suprime de un trazo el culto, la ceremonia y el rito poéticos. “Oye Lucho, por más bella y sublimada que sea Laura, abandona la humillante y triste tarea de cantar a su amor. [...] No vaya a ser que ante la lápida de Laura digas: *ese polvo fue mujer admirable*, en vez de esa mujer fue admirable para un polvo. Lo que, en definitiva, carcome tus días”.⁷⁴

73. O. Paz, *El arco y la lira*, p. 298.

74. E. Madrid, *Mordiéndolo el frío*, p. 56.

Los dos nombres protagonistas en este poema, Lucho y Laura, representan el coloquialismo informal y la concentración de lo más excelso de la poesía occidental, respectivamente. No hay que pasar por inadvertido que el uso de “Lucho”, diminutivo de Luis, denota un contexto familiar y corriente, y que “Laura” corresponde al nombre de la amada a quien Petrarca⁷⁵ (1304-1374) entonara sus versos, y quien desde entonces se ha constituido como un lugar común para representar el objeto de canto de los poetas. Al ubicar estos dos nombres en un mismo nivel, Madrid destituye el fetiche que simboliza Laura para la poesía lírica, degradándola de su belleza y sublimación, hasta convertirla en un mero objeto sexual: “esa mujer fue admirable para un polvo”.

Así, a medida que Valerio (re)inscribe al poema en el ágora, ya sea a través del coloquialismo, del tono informativo o de la liviandad ontológica en sus episodios, da forma a una nueva territorialidad, una que no acepta el orden impuesto por el binario centro-destierro en el que se funda el poema moderno y que, al contrario, deja discurrir libremente al poema como fórmula de *intercambio mercantil*. El libro de Madrid, en consecuencia, no tiene como objetivo ser solo una “poética comprometida”⁷⁶ con la mujer ecuatoriana, ni obedece únicamente a una irónica representación sociológica de la realidad ecuatoriana. *Mordiendo el frío*, y este es su *valor*, apunta al agotamiento lírico de la poesía, agotamiento que participa de la muerte de la experiencia en el sujeto moderno.

Mordiendo el frío, sin embargo, no está cifrado como una queja luctuosa ante la muerte de la experiencia o ante el agotamiento de la lírica. De ser así, es decir, si la intención del poema de Madrid fuera únicamente grabar la fecha de defunción del poeta moderno en la lápida de la levedad, su gesto poético sería un insignificante y patético lamento por un orden perdido. Por el contrario, el propósito nada conservador que anima su empresa tiene que ver con el anhelo de trazar nuevas sensibilidades líricas, sensibilidades signadas por “el auge de las cibercomunica-

75. No es la primera vez que Madrid hace alusión a la literatura medieval. De hecho, el epígrafe del libro es un poema de Madrid que lleva por título “Libro del Mal Amor” (p. 9), que hace referencia (irónica) al “Libro de Buen Amor” (1330) de Juan Ruiz (¿1283?-¿1350?).

76. I. López Guil, “Poesía y compromiso en la mirada postmoderna de Edwin Madrid”, p. 235.

ciones, la presencia definitiva de las minorías, los cambios climáticos y geopolíticos, la caída del muro [de Berlín], la levantada del muro en México-EE.UU., las guerras vía satélite, la gripe aviar, la Digital Literature, las vacas locas, los galácticos del [Real] Madrid y la farándula de barrio”,⁷⁷ como dice Madrid. Esto es, el agotamiento de la lírica moderna precede al advenimiento de un nuevo proceder poético, uno circunscrito al decaimiento del aura que envuelve al poema de Paz –por su misterio, por su ceremonia, por su culto y, sobre todo, por su rito–. Esta pérdida del aura –que parafraseando a Benjamin vendría a liberar al poema, en tanto obra de arte, de su “dependencia parasítica en el ritual”–⁷⁸ no está cargada negativamente por Madrid. Al contrario, con *Mordiendo el frío*, los espacios que otrora ocuparan las preocupaciones ontológicas por excelencia, son desechada porque dejan de responder a las preguntas (que son otras) de seres como Valerio, entidades cruzadas por la fugacidad, la velocidad, la levedad y la trivialidad de la información que avivan sus experiencias. Creando un movimiento a la inversa, por consiguiente, diré que Madrid, sin preguntar ni una sola vez por el futuro del ser y del tiempo, resquebraja a la lírica moderna diciendo –sin decir– mucho más sobre el porvenir del poema y de su pensamiento, a través de la gozosa levedad sexual, que mediante el entramado falaz que comporta todo sofisma poético.*

Fecha de recepción: 28 abril 2010

Fecha de aceptación: 18 junio 2010

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *The End of the Poem* [*Al final del poema*], trad. Daniel Heller-Roazen, Stanford, Stanford UP, 1999.
- Badiou, Alain, *Manifiesto for Philosophy* [*Manifiesto por la filosofía*], trad. Norman Madarasz, Albano, SUNY UP, 1999.
- , *Handbook of Inaesthetics* [*Manual de inaestética*], trad. Alberto Toscano, Stanford, Stanford UP, 2005

77. Edwin Madrid, “Prólogo”, en *Antología de la poesía del siglo xx en Ecuador*, Madrid, Visor, 2007, p. 20.

78. W. Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproducción mecánica”, p. 224.

- Benjamin, Walter, [“El contador de historias”], “The Storyteller” & “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, en *Illuminations*, trad. Harry Zohn, New York, Schocken Books, 1968.
- Eagleton, Terry, *How to Read a Poem [Cómo leer un poema]*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007.
- Heidegger, Martin, “The End of Philosophy and The Task of Thinking”, en David Farrell Krell, edit., *Basic Writings*, New York, HarperCollins Publishers, 1993.
- Jackson, Virginia, *Dickinson’s Misery: A Theory of Lyric Reading*, Princeton, Princeton UP, 2005.
- López Guil, Itziar, “Poesía y compromiso en la mirada postmoderna de Edwin Madrid”, en Annina Clerici & Marília Mendes, edits., *Márgenes y silencios. Homenaje a Martín Lienhard*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 235-249.
- Madrid, Edwin, *Mordiendo el frío*, Madrid, Visor, 2004.
- , *Mi nombre* (Manuscrito inédito), 2005. Cortesía del autor.
- , “Prólogo”, en *Antología de la poesía del siglo XX en Ecuador*, Madrid, Visor, 2007.
- Middleton, Meter, *Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2005.
- Negri, Antonio, y Michael Hardt, *Empire [Imperio]*, Cambridge, Harvard UP, 2000.
- Noemi Voionmaa, Daniel, *Leer pobreza en América Latina: literatura y velocidad*, Santiago de Chile, Ed. Cuarto Propio, 2004.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, en *Obras completas I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999.
- , “Fundación y disidencia”, en *Obras completas II*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, t. 2, Madrid, 2001.
- Stewart, Susan, *Poetry and the Fate of the Senses*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

Nota: Todas las traducciones de textos del inglés al español son mías, excepto donde se indique lo contrario.

RESEÑAS

MARIALUZ ALBUJA,
La pendiente imposible,
Quito, Ministerio de Cultura del
Ecuador, 2008, 56 pp.

El año pasado, el Ministerio de Cultura premió algunos proyectos literarios. Quiero compartir la lectura de algunos de ellos, de los que llegaron a mis manos y me han conmovido. *La pendiente imposible*, de Marialuz Albuja, es un poemario con pulso y sobria intensidad. En estos poemas, el yo lírico femenino elabora la conciencia del paso del tiempo en el hecho de reconocerse portador de un cuerpo que, siendo el mismo, deviene otro. Es un cuerpo que se reencuentra en los fragmentos de una memoria que, aunque dispersa, se concentra en los recuerdos de la infancia, de la casa familiar. “Te duermes. / Regresas a casa. / Tu madre baña a tu hermana tierna. / Su risa infantil se refleja en el agua, [...]. / Tu hermano se ha lastimado las rodillas/ su sangre gotea en la arena. / [...] No tienes ya tierna hermana/ ni hermano pequeño a quien las rodillas le sangran. / Tienes casi treinta años, / una hermana que es madre, / dos hermanos que ya no recuerdan la infancia”. Esta poesía nace en el vacío que deja el regreso imposi-

ble; allí donde la palabra nombra una realidad que pugna por bullir en una permanente tensión entre memoria e imaginación; entre los fragmentos concretos de una cotidianidad vivida y el deseo que hace siempre otra cosa con la realidad tangible. Más aún, con la realidad cuando es memoria, recuerdo, imagen. “Esta es la casa del padre/ donde partimos el pan después del regreso. / La casa del padre en la cima de una colina que el viento se come poco a poco. [...] Esta es la casa que no tuvimos. / La casa de los sueños tardíos/ [...] Esta es la casa del padre. / Aquí habremos de llamarnos hijos suyos...”.

Son poemas que trabajan lo que Gastón Bachelard llama la “función primera del habitar” que, desde la ensoñación poética, nos devuelve a la concha inicial, a la casa como rincón del mundo, como albergue de la memoria, de los valores del espacio habitado, del aura familiar. “Me pregunto si recuerdas las mañanas en casa de tu abuelo/ el café con leche recién ordeñada, / [...] / Yo lo recuerdo todo sin haberlo visto. / [...] / Juego a ser hija y me equivoco”. En este ejercicio de evocación poética, desde una cierta conciencia inocente, el yo lírico se pregunta: “¿Qué significa ser hermanos?/ ¿Qué ser hijos?”. La

posibilidad de recuperar la casa vieja, los rostros de los seres queridos antes de abandonar la sonrisa infantil o de soltar “de su pelo las últimas flores” es nula. Eso lo sabe la poeta. Se sabe desterrada, en el camino: “padre, me has desterrado/. Voy en busca de un lugar para quedarme/ y solo me encuentro con las colinas donde se eleva tu casa en el horizonte”. Lo que hace de este poemario un libro importante no es solamente la configuración poética de la realidad y la madurez del oficio que desborda los valores de intimidad autobiográfica. Advertimos en *La pendiente imposible*, el aliento de un proyecto poético en la fuerza de una imagen que se vuelve motivo recurrente: el imposible retorno a la casa del padre, aunque allí nos espere la sombra de lo que ya no somos. Leer imágenes de casas, de senderos, de albergues nos devuelve, a nosotros lectores, a nuestros propios recuerdos de casas, de padres, de hermanos.

ALICIA ORTEGA CAICEDO
 UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
 SEDE ECUADOR

PABLO PALACIO,
Un hombre muerto a puntapiés / Débora,
 Buenos Aires, Final Abierto,
 2009, 150 pp.

La edición argentina (2009) del cuentario *Un hombre muerto a puntapiés* y la novela *Débora* (prólogo de la crítica Alicia Ortega Caicedo), publicados originalmente en Quito en 1927, es un buen pretexto para volver a Pablo Palacio, un autor al que siempre se retorna.

Esta edición ha sido posible gracias al empeño y tesón del escritor y editor argentino José Henríque, director de la editorial alternativa Final Abierto de Buenos Aires, quien ha inaugurado, precisamente con estos títulos del ecuatoriano, una colección que se propone reunir aquellas obras que son clave para explicarnos la vanguardia latinoamericana de las décadas del 20 y del 30 del siglo pasado. El esfuerzo del editor es digno de destacar dado que en la actualidad no es fácil encontrar ediciones de las novelas y cuentarios de los autores de este período rico, edad conflictiva y regeneradora de nuestras literaturas. Si existen algunas ediciones locales, muy difícilmente llegan a sobrepasar las fronteras de sus respectivos países.

Esta edición de Palacio se suma a las que se han venido haciendo desde los años 70 en el extranjero. Recordemos que fue en Santiago de Chile, 1971, durante el gobierno de la Unidad Popular, que se editaron los textos del lojano con prólogo del sociólogo Agustín Cueva y del crítico Hernán Levín Cerda. En 1982, en México, se publicó

posibilidad de recuperar la casa vieja, los rostros de los seres queridos antes de abandonar la sonrisa infantil o de soltar “de su pelo las últimas flores” es nula. Eso lo sabe la poeta. Se sabe desterrada, en el camino: “padre, me has desterrado/. Voy en busca de un lugar para quedarme/ y solo me encuentro con las colinas donde se eleva tu casa en el horizonte”. Lo que hace de este poemario un libro importante no es solamente la configuración poética de la realidad y la madurez del oficio que desborda los valores de intimidad autobiográfica. Advertimos en *La pendiente imposible*, el aliento de un proyecto poético en la fuerza de una imagen que se vuelve motivo recurrente: el imposible retorno a la casa del padre, aunque allí nos espere la sombra de lo que ya no somos. Leer imágenes de casas, de senderos, de albergues nos devuelve, a nosotros lectores, a nuestros propios recuerdos de casas, de padres, de hermanos.

ALICIA ORTEGA CAICEDO
 UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
 SEDE ECUADOR

PABLO PALACIO,
Un hombre muerto a puntapiés / Débora,
 Buenos Aires, Final Abierto,
 2009, 150 pp.

La edición argentina (2009) del cuentario *Un hombre muerto a puntapiés* y la novela *Débora* (prólogo de la crítica Alicia Ortega Caicedo), publicados originalmente en Quito en 1927, es un buen pretexto para volver a Pablo Palacio, un autor al que siempre se retorna.

Esta edición ha sido posible gracias al empeño y tesón del escritor y editor argentino José Henríque, director de la editorial alternativa Final Abierto de Buenos Aires, quien ha inaugurado, precisamente con estos títulos del ecuatoriano, una colección que se propone reunir aquellas obras que son clave para explicarnos la vanguardia latinoamericana de las décadas del 20 y del 30 del siglo pasado. El esfuerzo del editor es digno de destacar dado que en la actualidad no es fácil encontrar ediciones de las novelas y cuentarios de los autores de este período rico, edad conflictiva y regeneradora de nuestras literaturas. Si existen algunas ediciones locales, muy difícilmente llegan a sobrepasar las fronteras de sus respectivos países.

Esta edición de Palacio se suma a las que se han venido haciendo desde los años 70 en el extranjero. Recordemos que fue en Santiago de Chile, 1971, durante el gobierno de la Unidad Popular, que se editaron los textos del lojano con prólogo del sociólogo Agustín Cueva y del crítico Hernán Levín Cerda. En 1982, en México, se publicó

la edición de *Vida del ahorcado*, con prólogo de Miguel Donoso Pareja; y, en el mismo año, Casa de la Américas de La Habana lanzó *Un hombre muerto a puntapiés* con una introducción de Raúl Pérez Torres. En 1986, en Bogotá, en una edición bastante descuidada, se publicaron sus *Obras completas*. Posteriormente en 1995, la Universidad Autónoma de México lanzó su díptico novelesco: *Débora y Vida del ahorcado*, con estudio introductorio de Vladimiro Rivas. Cinco años después, circularon las *Obras completas* en la Colección Archivos de la UNESCO, edición que estuvo a cargo de Wilfrido H. Corral. En homenaje al centenario del natalicio del escritor (2006), la prestigiosa Biblioteca Ayacucho de Caracas incluyó en su catálogo la narrativa completa del ecuatoriano, en una edición de la que fue responsable Raúl Vallejo Corral.

Este inventario bibliográfico, que no considera las múltiples antologías que del cuento latinoamericano se han dado a conocer en estos últimos años, y que incorporan el nombre de Palacio, pone en evidencia, una vez más, que el lojano no es desconocido en el concierto de la literatura latinoamericana de los siglos XX y XXI.

¿Acto de justicia?

No. Sencillamente reconocimiento a la obra de un autor fundacional en la tradición literaria, no solo de Ecuador, sino del continente. Esta gran difusión que ha alcanzado su obra, después de la de Jorge Icaza, ha generado una avalancha de estudios dentro y fuera del país que Palacio forma parte de la generación de los “que se fueron”, el esplendor y actualidad de su escritura, y la de todos los del 30, irradia de tal

manera que, a pesar de quererles endilgar, cierta crítica que reclama un cosmopolitismo trasnochado, una supuesta clausura, estos autores no se han ido. Y no creo que se vayan por una sencilla razón: sus textos encarnan el espíritu de una vanguardia que aún se lee, pero que, sobre todo, nos lee, que todavía nos increpa e interroga.

Esta generación, de la que forma parte Palacio, es la que visibiliza e instala algo que es un legado de los románticos, hablo de los latinoamericanos, no solo de los europeos: la ruptura y la tradición de la ruptura. Palacio y sus consocios de la aventura vanguardista, los de Ecuador y Latinoamérica, tienen el mérito de haber establecido esta tradición que a la vez es una condena: nada, ninguna ruptura por venir, será posible sino dentro de una tradición. No digo que tenga que ser necesariamente la de ellos; lo que pretendo señalar es que todo acto de ruptura debe estar inmerso, es una ley dialéctica, en una tradición. De no ser así, sencillamente los efectos transgresores de cualquier propuesta de ruptura no pasarán de ser una anécdota o un dato que no podrá calar en ningún imaginario colectivo. Esto lo sospecharon e intuyeron tanto Borges como Huidobro, Gilberto Owen como Julio Garmendia y Humberto Salvador.

No olvidemos que las tradiciones se renuevan, son dialécticas, al igual que los desciframientos de esas tradiciones, que en tanto cuerpo viviente, que siempre tienen la capacidad de perturbar. La obra de Palacio, así nos lo recuerda Alicia Ortega en el fresco y lúcido ensayo introductorio que acompaña esta edición, mantiene incólume esta página

perturbadora. Hecho que una vez más viene a confirmar lo que un crítico atento a los malestares de su cultura y su tiempo como Benjamín Carrión supo intuir –¿coincidencia?– en su hora, no 60 años después, respecto a la fuerza renovadora que representaba la narrativa de autores como los que firmaron el libro *Los que se van*, la obra de Palacio y la de Salvador. Todos estaban gestando una palabra, unas historias que le daban forma, sabor y sustancia a un país. Porque les guste o les disguste a quienes engendran síndromes que lo único que hacen es delatar su deplorable y nada postmoderna orfandad, como bien anotó en su hora el maestro José de la Cuadra: la literatura es un país.

El estudio de Alicia Ortega permite a quienes se inician en la lectura del universo palaciano ubicar el contexto histórico y político en el que se gesta su obra, así como participar de los debates que en el campo literario se dieron entre los protagonistas de la década del 30. Pero esta lectura reveladora de Ortega también les da la opción a los lectores familiarizados con la obra palaciana, de coparticipar de una decodificación que está en sintonía con las nuevas corrientes y formas de la crítica literaria actual. La apreciación de Alicia Ortega se inserta en una tradición crítica que desde varios ángulos ha penetrado en el mundo de Palacio, pero siendo consecuente con esa tradición, Ortega establece un quiebre, una ruptura que comparte sus hallazgos y limitaciones (la crítica que no la tenga, aunque suene paradójico, no está completa) con los que en su momento nos ofrecieron la española

María del Carmen Fernández, Humberto E. Robles, Vladimiro Rivas, Miguel Donoso Pareja, Celina Manzoni y Raúl Vallejo, cuando releen la narrativa de Palacio. Sus relecturas de Palacio son textos que se han convertido en referentes a considerar en todo análisis crítico.

Vale señalar que esta nueva edición fue debidamente cuidada por el editor José Henrique. Se cotejaron ediciones y siempre se tuvo como punto de partida las originales o príncipes. Así se pudo superar algunos problemas que otras ediciones presentan y brindar un texto fiel a las versiones que indudablemente el mismo Palacio cuidó en su momento. Además, se ha incluido e ilustrado cada título con las portadas de las primeras ediciones. El cuadro que aparece en la portada de esta entrega argentina es el conmovedor y descarnado “Calle 14” (1937), del pintor vanguardista Camilo Egas, quien fuera director en 1926 de la revista de vanguardia *Hélice*, que circuló en Quito.

En el caso del libro de cuentos de Palacio, es interesante la observación del editor José Henrique compartida en más de un diálogo virtual. Él cree que con el corte de la palabra muer-to, dispuesto en otra línea, Palacio tal vez quiso sugerir, en un juego con la grafía muy de los vanguardistas, que se leyera “muer” (de mujer). O sea *Un hombre-mujer(muerto)to a puntapiés*. Claro afán de provocación a un lector que para entonces despertaba a las paradojas y violencias que los procesos de modernidad arrastraban consigo y en los que las condenas emanadas desde el poder hegemónico contra las minorías sexuales como los gays (realidad

que aún no superamos del todo) estaban marcadas por el repudio, el hostigamiento y la condena.

¿Acierta el editor? Es posible, aunque este tipo de lecturas son parte de la constelación que se ha construido a lo largo de estos años en torno a un autor del que, a buena hora, nadie ha dado –su obra no lo permite– la última palabra.

En un pasaje de su ensayo introductorio, Alicia Ortega nos ofrece una mirada sumaria de lo que implicó y ahora destella, la obra de este alucinado:

Palacio fue un hombre de su tiempo, en diálogo con las principales tendencias literarias del momento, comprometido con una activa militancia socialista; portador de un estilo cáustico, con un sentido de lo ridículo y lo absurdo; dueño de un humorismo y una ironía implacables; cuestionador de los formulismos burgueses, de todos los principios de la retórica tradicional y de toda autoridad. Concibió la escritura literaria como un acto autónomo y de construcción artificiosa, de allí su práctica paródica y metaliteraria al interior de su propia ficción. Sensible a las *pequeñas* realidades, inútiles y *vulgares*. Afín a los asuntos de “extrañeza”, locura y “anormalidad”. Creador de una obra afín a lo que se escribía, tanto en la comarca –Hugo Mayo, en poesía; y Humberto Salvador, en narrativa– como fuera de ella.

En sus cuentos y novelas, Palacio da cuenta, cifra y complejiza, desde el drama de sus criaturas monstruosas, por lo mismo terriblemente angelicales, la historia secreta de nuestra sociedad. Esa historia que el poder, como a sus hijos deformes, termina por mandar a los sótanos y catacumbas, quizás porque el bolo de lodo suburbano que en 1927 echó a rodar, no ha cesado –co-

mo un jinete sin cabeza– de destrozarse todo lo que huele a fatuo y a inhumano. Razón por la que Palacio sigue siendo una ausencia presente, y su palabra, un espejo en el que nos acercamos, tanto a proletarios como a pequeños burgueses, a compatriotas con la nariz de salchicha, a hombres fulminados a puntapiés, a mujeres que miran las dobles y únicas; un espejo en el que reconocernos siempre resultará un acto desolador, por tanto es un acto que nos reconocerá como humanos, demasiado humanos.

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

IVÓN GORDON VAILAKIS

Barro blasfemo,

Madrid, Ediciones Torrezoas,
2010, 88 pp.

La fecundidad de la tierra es una llamada y una llamarada. A ella asisten los elementos prestos para que la vida germine. En ella se incendia la presencia múltiple del ser. Del beso de la tierra con el agua, el barro, como en el mito bíblico de la Creación, se convierte en el dador de vida, en la materia hecha símbolo, ennoblecida por cuanto condensa el milagro por el que existimos. El barro como memoria de la nada desde donde fuimos sacados por las manos de un Creador; como dolor de la nada en la que nos convirtieron las manos de un destructor; como fiesta del todo que seremos, irreverentes ante la muerte por la persistencia vital de la palabra.

Ese barro primigenio de donde emergió la vida, ese barro simbólico de nuestra condición transeúnte, ese barro endurecido en el que impregnamos nuestra breve historia mundana. Esa mezcla de tierra y agua se disemina en la palabra de la poesía para convertirse en la realidad metafórica de los que soñamos de día. Ivón Gordon Vailakis, en *Barro blasfemo*, nos convoca, desde un comienzo, a vivir impregnados, preñados de palabras que son paridas en la piel del texto poético: "Las palabras crecen, brotan, echan sus raíces dentro de mí, vivo en un embarazo continuo, mi vientre se conecta a otra vida, esa vida que me lleva a vivir otras vidas. [...] Vivo embarazada y doy a luz continuamente". (p. 9)

Ivón Gordon, partiendo de un exer-go tomado de Edgar Allan Poe: "Aquellos que sueñan de día están conscientes de muchas cosas que se escapan de aquellos que solo sueñan de noche", trabaja la imaginaria del sueño y la ubica como uno de los elementos esenciales de la vida embarazada de palabras: "Esa vida duerme el sueño de la memoria. Duerme y se despierta con el ritmo de la vida" (p. 9). Se trata, como sucede en todo trabajo creativo, de una tarea de hacer y deshacer, como la voz poética dice que trabaja el bordado de las dos almohadas: "Hay veces que el bordado se confunde y sin darme cuenta, / jalo los hilos para empezar de nuevo" (p. 11). Es el sueño, ya no como fantasma, sino como presencia que acompaña, que da calor, que da vida a las cosas; y también, es el sueño como espacio que aguarda la realización de aquello que sucede en otro espacio, ese que el ser humano sabe inexorable: "Nada está afuera / del azar y la muerte. / Las manos descansan en los muslos, / como gotas de ámbar en el umbral de los sueños" (p. 81).

Con dos elementos trabaja la poeta en su libro: la tierra y el agua. El uno como permanencia de la memoria del horror transformado en arte; el otro, como purificación de lo cotidiano, como presencia de un rito destinado a desacralizar el rito mismo y convertir en ritual aquello que pasa de largo ante los ojos de quienes únicamente sueñan de noche: "El agua cae como gotas de lluvia, / y se da la vuelta en el día" (p. 32). La contemplación en el espejo del ser que ejecuta los actos cotidianos de limpieza personal en cada mañana termina convirtiéndolo en oficiante de

un rito de purificación y lo transforma, metafóricamente, en el elemento del rito: “Eres el agua que borbotea / en la fuente a la entrada de la casa. / Eres como decir lluvia / llueve” (p. 34).

Ese proceso de ritualización de los actos cotidianos, esa conversión de la realidad vulgar en un hecho extraordinario a través de la contemplación volcada en la palabra poética, esa mirada iluminada de lo rutinario gracias a la imagen que quiebra los bordes de lo racional, nos acerca a la purificación profana: “Me lavo las manos como si fueran estrellas de mar. / El agua corre por las manos / y se oculta entre las rocas, / creando lagunillas con los pájaros” (p. 35).

La desacralización del ritual y la conversión de lo profano en sagrado se mueve hacia lo escatológico y, enmarcada en el silencio de la introspección, nos devela, en términos blasfemos, el sentido ritual de aquellos espacios socialmente despreciados, silenciados: “La taza del escusado / es el templo sagrado donde descansa el agua, / donde no necesitas ninguna respuesta, / donde todo está en total armonía” (p. 37). Así, por efecto de la evocación poética, tenemos a la taza, sanitario, reservado, privado, retrete, inodoro –aunque su naturaleza es la de albergar olores fuertes, pestilentes– o, simplemente, letrina, convertida en un templo del agua, un lugar de purificación: el ser humano que se busca permanentemente en todas partes, también se encuentra consigo mismo ahí, en ese lugar denigrado, las más de las veces nominado con circunloquios, silenciado.

La figura del espejo constituye otro espacio de encuentro del ser consigo mismo. Una suerte de matrimonio de

imágenes, de conjugación de lo que se es y de lo que se quiere ser, de intento por tocarse el cuerpo a través del juego de complementariedad de uno mismo que es todo espejo: “Has conseguido unir / las dos fuerzas / en un matrimonio frente al espejo. // Has unido al azar / las fuerzas que se pelean: / la ternura y la abnegación / se dan la mano, / el deseo / un pálpito inconsciente” (p. 16). El azogue es también el lugar para la fantasía, para ver en él no lo que existe sino lo que se quiere ver, para dar en él ese paso imaginario que, en el poemario, siempre está rompiendo los límites de lo real: “Mientras ves en el espejo un río lleno de peces. / Ha llegado el momento de recapacitar / como decir vagar / vaga / vagas incesantemente, / porque no eres el abrigo de lana que cuelga en el ropero, / ni eres las zapatillas de *ballet* escondidas en una esquina, / ni eres el viaje de un bisonte lleno de espanto” (p. 33).

¿Cuál es la magia que poseen los espejos? ¿Cuál, ese secreto escondido que nos espera agazapado detrás de la imagen de nosotros mismos que el espejo nos devuelve con aparente inocencia? El espejo tiende a multiplicar lo que somos en su dimensión festiva y en su dimensión horrenda; ahí estamos prestos a ser reproducidos pero no para dispersarnos sino para complementarnos: ser nosotros y la imagen de nosotros mismos confrontados en el silencio: “El espejo queda / porque siempre queda, / No importa lo que busques / para completarte, completarnos, / porque sin importarle nada / cada noche te espera sin pedir nada” (p. 73).

Pero el ser que se mira y se reproduce en el espejo es también un ser

transeúnte, un vagamundo que lleva en sí la memoria de los sabores culinarios, el inventario de las tradiciones que lo mantienen signado por una historia cultural y que anda con sus raíces a cuestas que, es como decir, camina con el peso leve del hogar sobre sí mismo para sobrevivir la diáspora histórica y la contemporánea:

El hogar lo cargas en la espalda
y el toldo de tu carpa lo plantas
en cualquier sitio del mundo.
Los berros, la cebollina, la lechuga
también los planto en cualquier
sitio de la tierra.
Ese es el destino del que lee las cartas,
del que es nómada por tradición o por
destierro, del que no tiene rumbo fijo, y
el mundo es su casa (p. 52).

La tierra, ya señalada como elemento de trabajo poético, está presente en una de las partes más dramáticas y cargadas de sentido histórico que es la dedicada a Trude Sojka, la artista de origen checo que vivió en Ecuador desde que fuera liberada del campo de concentración de Auschwitz y que legó su obra al Ecuador. Una parte importante del trabajo de Trude Sojka se sustenta en la memoria del holocausto: se trata de que esa memoria del horror permanezca para que nunca más el ser humano sea capaz de un genocidio de tal magnitud pues la artista checa incorpora también los otros genocidios, más recientes y menos conocidos en su memorial estético:

Cómo empezar a hablar de una mujer
de tamaño menudo que con sus manos
transforma el cemento en un acto
de dolor y memoria.

Cómo explicar sus manos abiertas
que adornan de guirnaldas el lienzo
(p. 48).

El barro, el elemento primigenio, es recuperado por las artistas, por Trude y por Ivón, por la primera, en el esplendor de su materialidad; por la segunda, en la extensión de la palabra poética, para perpetuar la memoria. ¿En qué consiste la blasfemia? Tal vez en la irreverencia que significa ennoblecer un elemento común para que sea el portavoz de aquello que, como humanidad, necesitamos perpetuar: “Cómo explicar sus manos en movimiento / creando monstruos del holocausto en el cemento” (p. 48). Frente al horror, nos quedan faltando siempre explicaciones, nos queda la existencia de la irracionalidad y la perversión humanas: dolor y memoria, horror del alma: “Cómo explicar el misterio / que cae sobre la piedra del primer aliento, / cómo explicar / el rugido ancestral / del barro blasfemo” (p. 49).

Barro blasfemo, de Ivón Gordon Vailakis, es un poemario que, desde la irreverencia, desde una desacralización de los símbolos, recupera a la tierra y al agua como elementos constitutivos de una particular búsqueda del ser errante. En él, el barro se convierte en símbolo de la memoria que permanece convertida en arte.

RAÚL VALLEJO

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

MARTHA CHÁVEZ,
La memoria corre a mil,
Quito, Ministerio de Cultura del
Ecuador, 2008.

Un libro llega a mis manos y me comprometo con la amiga en presentarlo. Lo primero que encuentro es una frase que aún resuena en mi mente: el jurado “otorgó el Tercer Premio en el género de novela a *La memoria corre a mil*, de Martha Chávez Negrete, por la sencillez de la escritura y la intertextualidad con *Cinema Paradiso*”. Un guiño cultista, pienso yo, lo que me atrevo a indagar como lector privilegiado de Martha, a quien reconozco como una de las voces más significativas de la actual narrativa ecuatoriana.

Pero cuando ingreso en la novela encuentro aspectos que no pueden ser contenidos ni explicados en tan escueto veredicto. Lo que hallo es un vocinglero, un estallido de voces que pugnan por salir y hacerse un lugar en la memoria. Son hombres y mujeres que encuentran en la pluma de Martha un lugar seguro para liberarse de su condición de personajes creados, es decir, sujetos de ficción que nacen y mueren en las páginas blanquecinas de una historia que escapa de su autora, porque cuando entrega los originales del texto para su edición, ya no le pertenece.

Martha Chávez Negrete, en *La memoria corre a mil*, su primera novela, parece declarar que la realidad ficticia no se explica, solo se narra por la inevitable manía de contar. “¿Y cómo termina la película?”, pregunta insistentemente una niña y luego joven, a su memorioso tío Antonio, quien única-

mente responde a través de las secuencias del cinema: esos seres familiares que inundan la memoria de tardes y noches, en familia o a solas, hablando desde el silencio, como una aparición, más allá del oscuro telón de la pantalla.

Acaso seres fantasmales pueblan los senderos de la memoria de los hipermnésicos, extraño término que define el estado en que “la memoria corre a mil, ofreciendo una visión panorámica de la existencia, que a la vez cubre el más ínfimo detalle como una sucesión desenfadada de toda la vida, producida con frecuencia en condiciones cercanas a la muerte”; o quizá esquizofrénicos que albergan diversos personajes, insólitas historias y actitudes frente a ese “lugar” que a unos atrae y a muchos sobrecega: la muerte.

Por ello, los personajes nómadas de *La memoria corre a mil* –pues la sensación del lector es que están en viaje permanente– inventan y experimentan hipermnesias que los llevan a recordar hasta lo más mínimo de su existencia, especialmente recuerdos que los “marcan”, agradables o no, en su historia y vida personal. Así, el pandillero y drogadicto volverá a excitarse acordándose de “la chuchota de la puta”: “y cuando se me paró de una, todito pero en orden, desde que me meaba los pantalones hasta que me los bajaba la gatita de la Consuelo”; o el abogado magnate recordará “las clases en Oxford y luego Harvard, el día en que abrí el bufete, el primer caso que gané [...] y luego los viajes, la construcción de nuestras casas, los planos de los arquitectos, los cargos públicos, los niños y sus bautizos en el

club, la asesoría en la Presidencia...”, es decir, todo lo “digno” de ser recordado, según el talento, marco social y horizonte de expectativas del “paciente”.

Historias entrelazadas, situaciones ambiguas, ciudades que aparecen y desaparecen en el tiempo, calles, parques y edificios que se alargan y estiran, como en una caricatura vanguardista, al estilo de Kanela o Guillermo Latorre. Por las galerías lingüísticas de *La memoria corre a mil*, desfilan Henry Miller, Robert de Niro, Funes el Memorioso y otros personajes, ficticios o no, al vaivén de una música bien orquestada por el ritmo equilibrado de la voz, que, con ironía, matiza la tensión de las historias clínicas de los hipermnésicos, elevados en un zigzag de imágenes que, como en el cinematógrafo, desfilan sin cesar.

En *La memoria corre a mil*, la percepción de lo ficticio se ve trastocada por la realidad y no al revés. Por eso, los personajes actúan naturalmente, envueltos en un aura de ficción que nunca acaba. Esa levedad no es insostenible, sino necesaria para desenvainar los recuerdos que, como punzones, se incrustan en uno de los personajes, cuando siente “apenas reflejos extraños dentro de aquellos cristales, como el de un hombre pequeñito que encendía una vela tras otra, para alumbrar con ellas la silueta del paréntesis”. Frases, estas últimas, que aluden a una onírica reminiscencia o sugieren un “cadáver exquisito”, no sin que antes la voz narrativa aclare que “la hipermnésia es un fenómeno de la memoria, de ninguna manera algo onírico”. Digna aclaración propia de un médico como el doctor Manosalvas,

quien destinó a sus alumnos a hacer trabajos de campo sobre la “experiencia límite”, para profundizar en el conocimiento de su acercamiento personal al fenómeno, por un intento de suicidio.

Los protagonistas que viajan al pasado, sea recordándolo o viviendo sensaciones extremas, vuelven transformados y reinventan su presente. Es así como se cierne un paréntesis en el tiempo y brota una gran interrogación: ¿búsqueda metafísica, anhelo de trascender?... , lo incierto acontece en palabras como estas: “a veces hay que volver a las explicaciones primeras, a la búsqueda de alguna”, quizá porque no hay certezas en ese querer inventarse diferente, a partir del recuerdo de lo que sucedió, pero también de lo que pudo ser.

En ese momento, un cierto aire de nostalgia se pasea por la novela de Chávez. Y el recuerdo de ciudades lejanas, allende una década de cambios, vuelve: “No bastarían para recordarle que era habitante de una ciudad donde el teatro callejero gritaba para todos y la plaza tenía muchos espacios, ofreciéndose uno tras otro sin preguntar quién lo toma. El final era otro, con las risas sobre ella y los derechos de la plaza pisoteados, quizás únicamente recuperables para los locos, los cuerdos destinados apenas a vestirse de absurdos”. Y la ciudad, ¿qué ciudad?, ¿Guayaquil, la de Clarita y otros “locos” del parque y el teatro callejero de viejas noches perdidas, en la 9 de Octubre? ¿Acaso es la de las plazas céntricas, almidonadas y bien presentadas, buscando transeúntes porque dos ordenanzas los obligan a actuar como “cuerdos”, a despecho de ser reprimi-

dos por “descamisados”? Esa ciudad, la “no ciudad” –por “no lugar”, siguiendo a Marc Augé–, la no habitada, intocable y lejana como un maniquí, ¿acaso es el Guayaquil que conocemos? Este filón de la novela, aunque tangencial, no deja de atraparme cuando recorro el capítulo IV y la voz narrativa se busca a sí misma, en un espacio urbano que tiene un malecón con “carretillas de madera”, donde encontrarse y convencerse “de que lo habido aún existía, justo en las calles y plazas de sus huidas, que se volvería visible si tan solo retornase, ya sin disfraz”, en clara alusión al tópico literario de *et in Arcadia ego*.

¿Ecos del cambio físico que experimenta una ciudad y de sus mutaciones socioculturales?, es posible. Lo cierto es que esta novela encierra, en código cifrado, un intralenguaje que nos ayuda a entender el paisaje movido y los desvaríos de los personajes, las visiones hipermnésicas y los escenarios “irreales”, la sensualidad del ritmo y los interminables encadenamientos de una cinta memorable, solo para decir –al igual que el “loco” que deambula, de la ciudad en el símbolo vacío–: “la plaza es mía, la plaza es mía”, y mía la novela, como sentí a esta epifanía de tiempos, imágenes y voces.

ÁNGEL EMILIO HIDALGO

RENÉ JURADO,
Rimmel,
Quito, Eskeletra, 2010.

Es el año 78 del siglo pasado. Un grupo de aspirantes a poetas nos reunimos religiosamente todos los sábados en un bar de la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Central del Ecuador o en un aula de esa misma Facultad o en la casa de Pepe Torres y su esposa Margarita, quienes de manera generosa acogen a ese tropel de seres desiguales que parecen (parecemos) salidos de un cuadro impresionista.

Entre esos jóvenes de rostros lánguidos y melenas ídem siempre asoman dos que, por edad y cercanía, parecen gemelos o al menos hermanos. Son el poeta Pancho Torres y el cuentista René Jurado. Después pasa la vida con su feroz aspiradora y de ese grupo solo quedan los recuerdos. Más de uno ha sido tragado por el fango, otros se han refugiado en países lejanos, otros, como yo, hemos adoptado una vida similar a la figura bíblica del judío errante, es decir que vamos y venimos de y a las tierras del Nuaymás (como decía el novelista Rivadeneira).

En uno de esos regresos me topo con Manuel Vicent, el novelista español, quien al presentarse, bromista como es, lo hace con el nombre de René Jurado. Dice que ha retornado de las Españas para quedarse instalado en las faldas que el Pichincha decora. Como prueba de su existencia me extiende un libro de tapa atractiva al que ha titulado: *Rimmel*. Abro la contrapapa y, no hay nada que hacer, aparece ese mismo joven que hace treinta años

dos por “descamisados”? Esa ciudad, la “no ciudad” –por “no lugar”, siguiendo a Marc Augé–, la no habitada, intocable y lejana como un maniquí, ¿acaso es el Guayaquil que conocemos? Este filón de la novela, aunque tangencial, no deja de atraparme cuando recorro el capítulo IV y la voz narrativa se busca a sí misma, en un espacio urbano que tiene un malecón con “carretillas de madera”, donde encontrarse y convencerse “de que lo habido aún existía, justo en las calles y plazas de sus huidas, que se volvería visible si tan solo retornase, ya sin disfraz”, en clara alusión al tópico literario de *et in Arcadia ego*.

¿Ecos del cambio físico que experimenta una ciudad y de sus mutaciones socioculturales?, es posible. Lo cierto es que esta novela encierra, en código cifrado, un intralenguaje que nos ayuda a entender el paisaje movido y los desvaríos de los personajes, las visiones hipermnésicas y los escenarios “irreales”, la sensualidad del ritmo y los interminables encadenamientos de una cinta memorable, solo para decir –al igual que el “loco” que deambula, de la ciudad en el símbolo vacío–: “la plaza es mía, la plaza es mía”, y mía la novela, como sentí a esta epifanía de tiempos, imágenes y voces.

ÁNGEL EMILIO HIDALGO

RENÉ JURADO,
Rimmel,
Quito, Eskeletra, 2010.

Es el año 78 del siglo pasado. Un grupo de aspirantes a poetas nos reunimos religiosamente todos los sábados en un bar de la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Central del Ecuador o en un aula de esa misma Facultad o en la casa de Pepe Torres y su esposa Margarita, quienes de manera generosa acogen a ese tropel de seres desiguales que parecen (parecemos) salidos de un cuadro impresionista.

Entre esos jóvenes de rostros lánguidos y melenas ídem siempre asoman dos que, por edad y cercanía, parecen gemelos o al menos hermanos. Son el poeta Pancho Torres y el cuentista René Jurado. Después pasa la vida con su feroz aspiradora y de ese grupo solo quedan los recuerdos. Más de uno ha sido tragado por el fango, otros se han refugiado en países lejanos, otros, como yo, hemos adoptado una vida similar a la figura bíblica del judío errante, es decir que vamos y venimos de y a las tierras del Nuaymás (como decía el novelista Rivadeneira).

En uno de esos regresos me topo con Manuel Vicent, el novelista español, quien al presentarse, bromista como es, lo hace con el nombre de René Jurado. Dice que ha retornado de las Españas para quedarse instalado en las faldas que el Pichincha decora. Como prueba de su existencia me extiende un libro de tapa atractiva al que ha titulado: *Rimmel*. Abro la contrapapa y, no hay nada que hacer, aparece ese mismo joven que hace treinta años

solía frecuentar el taller Tientos y Diferencias. O, al menos, es la misma mirada de ese joven de hace tres décadas.

Leo el libro. Me encuentro con algunos relatos que han aparecido en la revista *Eskeletra* (porque de tiento en tiento varios devenidos esquelétricos). Y a medida que voy leyendo los textos escucho la voz de ese joven que un día leyó un cuento lleno de humor que se llamó: "Carlos Marx en la cocina", en el cual hacía que todas las cocineras de la ciudad se organizaran en un sindicato para vengarse de sus amos. ¡Vaya poder que tiene la literatura! Nos hace oír voces a través de la lectura, nos hace ver figuras del pasado, nos hipnotiza. Después de la lectura me convenzo de que, en efecto, Manuel Vicent se ha convertido en René Jurado o viceversa. Ambos, en todo caso, dicen: "que te doy unas hostias, gilipollas".

Rimmel es una recopilación de quince relatos, de diferente extensión. Unos son apenas viñetas de una o dos páginas, otros tienen una extensión mayor. En todos aparece un narrador omnisciente, un demiurgo maligno y burlón, un chulla quiteño que ha paseado su vida por Europa. Otro Oliveira en busca de su Maga (por algo comienza el libro con una cita del gran *Cronopio*). En el libro están dibujados con precisión y gracia triángulos amorosos en zaguanes de las Ramblas barcelonesas, asombros ante la nieve y los sabores y olores del mar y el sexo en algún lugar del país vasco, otros asombros ante la cotidianidad y la desazón de la familia (con mujer, niño y criada de fondo), sobresaltos ante los encuentros inesperados con mujeres pantera o asesinos afectuosos (¡vaya persona-

jes!), enanos atravesados entre parejas rotas simulando un juego macabro de ajedrez, suicidios con guirnaldas y estrellas, gatos que matan por sus dueños y dueños incestuosos que matan a sus gatos, tazas de baño gigantes donde se ahoga a las esposas gordas, bandoleros que rondan los tejados de una ciudad rota, una rata moribunda que ve como última imagen el llanto de un travesti, el dolor del regreso, el paso de la Giganta (nuestra giganta) por la ciudad (nuestra ciudad) pariendo hombreritos y circunstancias y un genial retrato de la viuda Alliaga y su vecino Chávez y el abogado Álvarez, con lluvia de mujeres rubias como último regalo del cielo.

Cuentos cargados de erotismo, humor y poesía, necesarios en un medio que sigue envuelto en hipocresías y languideces, en suspiros y toques de pecho frente a los confesionarios. Cuentos imprescindibles a la hora del crepúsculo, cuando estamos a punto de vomitar sobre nosotros mismos y creemos desalentados que el amor ya no es posible. Celebro el regreso de René Vicent o de Manuel Jurado a las tierras del Nuaymás y hago votos porque él sea el primero de ese grupo de poetas que ahora, ya casi viejos, uno a uno quiere (queremos) regresar a la *Pachamama* a beber los últimos sorbos que quedan de vida y literatura.

GALO GALARZA
MÉXICO, 2010

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ, EDIT.,
Manuela Sáenz:
el tiempo me justificará,
Quito, Colección Memoria de la
Patria, Ministerio de Educación,
2010, 388 pp.

No quiero referirme al icono aprovechado, a la figura zarandeada por el discurso oportunista. No. La auténtica Manuela me llega por medio de un libro oportuno, completo, multifacético y me la muestra desde diferentes voces, pero, principalmente, me entrega su propia voz. Se trata del tomo titulado *Manuela Sáenz, el tiempo me justificará*, que figura dentro de la colección Memoria de la Patria. Libro tripartito porque integra páginas de autores que se dejaron llevar por la imaginación para escribir sobre ella, porque su segunda vertiente es de estudios históricos y porque se cierra con los escasos textos que salieron de su pluma personal.

Raúl Serrano Sánchez, uno de esos grandes trabajadores nacionales en pro de nuestra literatura, es el editor de este tomo medular y también quien presenta en ensayo luminoso todo el conjunto, donde saca a la mujer de la leyenda y la sitúa en su real dimensión de ejecutante de acciones libertarias, y desafiante de ambientes hipócritas.

Reparo en el hábito de “leer” a los personajes de la historia por interpuesta persona, es decir, a través de palabras ajenas. Los ídolos que tenemos en la memoria son los pintados por el historiador o investigador que, individualmente situado, los maquilla o los envilece según sus propios puntos de vista. Con este libro me di cuenta de

que yo había levantado, tempranamente, mi imagen de Manuela bajo la luz del cuadro de Manuel J. Calle y pese a que, avanzados mis estudios literarios, también consumí la biografía de Rumazo González, persistían en mi pintura mental ciertos rasgos que provienen del primer contacto: la “juventud demasiado pecadora”, los perfiles de una mujer extremista en reacciones y sentimientos.

Ahora me enfrento a las precisas líneas de autoría de la heroína: su propio testimonio de la noche del 25 de septiembre de 1828, cuando salva a Bolívar de sus asesinos, momento en que se convierte en Libertadora del Libertador; su apasionado amor por el hombre y su compromiso con el proyecto bolivariano —que la llevan hasta ensayar una broma en una carta del año 24, que el amado no se ponga celoso si ella expresa también su “amor a la Independencia”—.

La historia de las mujeres no puede escribirse con golpes de pecho. Las explicaciones de contexto, de tiempo y costumbres, no son suficientes para intentar las argucias de la razón: los errores deben asumirse como tales. Por eso es admirable la carta de Manuela Sáenz al marido desdefiado y engañado, en la cual, sin subterfugios, responde al llamado inútil a reintegrarse al “orden social”, el matrimonio.

Todo entra en el análisis que hace Serrano al ponerle el cinturón adecuado al cuerpo de textos de Manuela y sobre ella: me impresiona la lucidez de su comprensión sobre el comportamiento femenino —que hasta en palabras del Libertador se mereció el adjetivo de “viril” aludiendo a la fortaleza y

audacia no corrientes en las mujeres—. La frontalidad para aceptar el intenso vínculo erótico con Bolívar es la misma con la que cabalgó y disparó en sus incursiones de batalla. La Gran Colombia era también su sueño.

Y Manuela Sáenz se planta firme, eterna, para los ecuatorianos. Multiplicada en el cielo de la historia por voces mayoritariamente masculinos, entre incomprendiones de género y exaltaciones supremas, hoy recibe la mirada equilibrada y justa de Raúl Serrano Sánchez, quien merece elogio y gratitud por su trabajo.

CECILIA ANSALDO BRIONES
UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTIAGO DE
GUAYAQUIL

FELIPE GARCÍA QUINTERO,
Mirar el aire,
Bogotá, Universidad Nacional de
Colombia, 2009.

Mirar el aire, de Felipe García Quintero (Bolívar, Colombia, 1973), sorprende por la madurez que muestra en sus partes y en el todo. Se trata de un libro que, en términos temáticos, indaga sobre lo que es la condición vaciada del sujeto ante un tiempo y en una hora en la que toda posible contemplación de lo que agrede y disloca a ese sujeto se torna subvertor.

Las estrategias expresivas de la voz lírica parten desde el desplazamiento por todo lo que son las esferas interiores de la memoria, como el desamor y la soledad, y que la incitan no a construir un discurso imprecatorio, con ciertos niveles de vehemencia, sino, todo lo contrario, a anteponer una palabra tramposamente reposada, capaz no solo de reinventar ese otro lenguaje que toda buena poesía fragua, sino de reformular, de poner en cuestionamiento lo que el contorno, o la llamada realidad, nos propone como limitación o frontera de todos los fracasos:

La realidad deshecha en sus murallas.

Suceder de los elementos
en la fuga de la voz (p. 21).

Esa condición tramposa de la palabra meditada, está al servicio, en el discurso poético, de aquello que es parte del paisaje que el sujeto lírico no solo traza, sino que pinta; pues la capacidad plástica de la escritura de García Quintero, le permite construir una es-

audacia no corrientes en las mujeres—. La frontalidad para aceptar el intenso vínculo erótico con Bolívar es la misma con la que cabalgó y disparó en sus incursiones de batalla. La Gran Colombia era también su sueño.

Y Manuela Sáenz se planta firme, eterna, para los ecuatorianos. Multiplicada en el cielo de la historia por voces mayoritariamente masculinos, entre incomprendiones de género y exaltaciones supremas, hoy recibe la mirada equilibrada y justa de Raúl Serrano Sánchez, quien merece elogio y gratitud por su trabajo.

CECILIA ANSALDO BRIONES
UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTIAGO DE
GUAYAQUIL

FELIPE GARCÍA QUINTERO,
Mirar el aire,
Bogotá, Universidad Nacional de
Colombia, 2009.

Mirar el aire, de Felipe García Quintero (Bolívar, Colombia, 1973), sorprende por la madurez que muestra en sus partes y en el todo. Se trata de un libro que, en términos temáticos, indaga sobre lo que es la condición vaciada del sujeto ante un tiempo y en una hora en la que toda posible contemplación de lo que agrede y disloca a ese sujeto se torna subvertor.

Las estrategias expresivas de la voz lírica parten desde el desplazamiento por todo lo que son las esferas interiores de la memoria, como el desamor y la soledad, y que la incitan no a construir un discurso imprecatorio, con ciertos niveles de vehemencia, sino, todo lo contrario, a anteponer una palabra tramposamente reposada, capaz no solo de reinventar ese otro lenguaje que toda buena poesía fragua, sino de reformular, de poner en cuestionamiento lo que el contorno, o la llamada realidad, nos propone como limitación o frontera de todos los fracasos:

La realidad deshecha en sus murallas.

Suceder de los elementos
en la fuga de la voz (p. 21).

Esa condición tramposa de la palabra meditada, está al servicio, en el discurso poético, de aquello que es parte del paisaje que el sujeto lírico no solo traza, sino que pinta; pues la capacidad plástica de la escritura de García Quintero, le permite construir una es-

pecie de gran panel o lienzo por el que desfilan los diversos elementos de aquel universo simbólico que se nos presenta como una sorprendente deconstrucción de lo que es el reino natural. La mirada y la voz del escriba del que habla Piedad Bonnett en el prólogo, no es otra que la voz desesperada, desesperante, de quien busca asirse, como los personajes de las novelas de Cormac McCarthy, a un mundo que solo ha existido en la medida en que los hombres y las mujeres fueron capaces de saberse parte de sus horrores:

Desbocado en lo inmóvil
el grito al que nadie presta sus ojos
paisaje extinto por el que ninguno
pregunta (p. 34).

Por tanto, el paisaje por el que pregunta y nos interroga el sujeto lírico es el de la ruina que nos es dorada o presentada como resultado de un largo y complejo peregrinaje por todo lo que son las experiencias, en el caso de García Quintero, de todos los mortales. Pues esa “voz en fuga” siempre es masculina, resultado, también, de esa visión que permite hacer de la pérdida una especie de batalla en la que “en cada palabra es de noche” (p. 93). Esa idea de lo nocturno, lo gris, corre y recorre a lo largo de esta luminosa escritura. De pronto, el oxímoron busca reflejar esa condición paradójica de los textos de García Quintero, en la que la única certidumbre que se tiene es que todos somos una especie de invitados a vagar por esos círculos y laberintos que Dante cifró en su hora, no únicamente como una condena por pagar, sino como una condena a la que siempre estaremos atados en tanto nos

sepamos parte de todo lo que es la aventura de la vida.

Una aventura que García Quintero asume desde la lucidez, que pretende desestabilizar el apotegma bíblico de que los más brillantes siempre son los hijos de la oscuridad. En este caso, quienes brillan son los hijos de la sombra y los que el aire torna, en su opacidad, transparentes. Juego de contrarios que, a la vez, es la evidencia de esa lucha sutilmente cruenta de los contrarios:

Conmigo quedo a solas. Y hablo.
En soledad me desdigo. En un rincón
de mi mano, mi voz lejos como ceniza
del aire (p. 63).

Esta escritura tiene esa capacidad asombrosa de ser instantánea como la “ceniza del aire”, por tanto, posee esa enorme capacidad de revelarnos lo que, de pronto, los suicidas, esos valientes poetas de las profundidades de todas las desolaciones, son capaces de anunciarnos desde la otra orilla. La de García Quintero es una escritura cuya condición postmoderna se marca por su negativa a saberse dentro de estos circuitos de lo descartable, lo provisorio y vacío. De ahí que cada texto que integra *Mirar el aire* no sea sino una gran ironía deconstructora frente a todo lo que desde la práctica y visión de la prótesis se nos ha propuesto como supuesta y legítimamente vital. García Quintero, como reivindicando las batallas de la palabra poética, viene a desmentir a aquellos filósofos y teóricos que, en la postmodernidad, intentaron inventar el cuadrado (pues otros, incluso dentro de nuestra mal leída tradición, pensaron y reflexio-

naron sobre lo mismo con similar solvencia) sin llegar hasta esos rincones en los que mirar el aire implique, también, superar el albur de que el filosofar le hurte terreno y potencia a la poesía.

Albur que García Quintero sabe sortear con destreza y sin descuidar y olvidar que lo suyo corresponde a lo que la palabra poética propone como una babel, esa fusión y ruptura de las verdades y preguntas que el filosofar se plantea para que la Esfinge de todos los tiempos las responda. En *Mirar el aire* lo que vibra y late son las preguntas, las dudas, las incertidumbres, la desazón que solo la poesía es capaz de elevar a esa condición de sinsentido que nos cifra con tal profundidad que la noción de verdad es algo que siempre está bajo sospecha:

Mientras digo mi decir ahondo
en el callar del pensamiento (p. 53).

Mirar el aire es la afirmación, dentro de ese juego de la sospecha, de un proyecto —creo que siempre hablamos de un proyecto que nunca tendrá fin—, que se inició en 1999 con *Vida de nadie*. Título, como el presente, que es una caja de resonancias simbólicas. En ese orden García Quintero publicará en 2001 *Piedra vacía*, y en 2005, *La herida del comienzo*. Como podemos colegir, todos se ordenan tras esa tentación por darle nombre y lugar a lo que la poesía nombra desde sus múltiples posibilidades expresivas. Proyecto de escritura que ha sabido nutrirse de la tradición inmediata, así como de aquellas fuentes de las que el autor ha bebido intensamente, lo que le ha permitido construir una voz que dentro de la lírica colombiana y latinoamericana de estos

tiempos, resulta muy particular. De ahí que uno y otro crítico siempre le estén buscando filiaciones, incluso nostalgias que se sintonizan con los legados de los grandes fundadores de la nueva poesía continental. Explicable, pero no justificable.

Creo que esta escritura se sostiene en sí misma. Su propia capacidad para la fuga le da esa pátina de ser un código que se reconstruye desde lo que dejan y desordenan todas las fugas, esto es, su sorprendente juego con lo atemporal, tema que hace que el viaje sea un retorno permanente al origen de todas las criaturas que pueblan este jardín en llamas: la palabra que siempre nos parte y completa desde su magia, pues, como leemos en uno de los logrados y hermosos textos de García Quintero:

Tanto es, poco al quizá cierto de
lo oculto en la voz (p. 93).

Lo oculto es lo que el poeta busca, se propone e impone traer a la superficie. De pronto, es, la excursión en la que nunca sabrá que va a encontrar ni con qué se va a encontrar. Ese viaje necio, sin otro mapa o brújula que las meras intuiciones y tanteos de ciego del escriba, va constituyendo la materia que hará visible lo que la obvedad o lo rutinario tornan excesiva y brutalmente cotidiano:

Cuando te sabes polvo en la luz de lo
mirado.
Niebla el mundo que en tus ojos nace.

Necia astrología de los labios que aca-
llaron la ceniza (p. 91).

Anota la lúcida María Zambrano que el poeta siempre busca un lugar que no necesariamente es el que le da sosiego, y que

Regresa cuando se va: a la naturaleza o al modesto y domeñado campo. Al orden que siente sea el primero y se ha ya ocultado, se le ha ya sustraído, alentando tan próximo a él. Huye a las afueras, bordea las horas y los oscuros lugares, las horas y los lugares sin nombre de la ciudad. Atraído siempre por el nombre primero y por lo sin nombre, que el poeta apetece nombrar o, al menos, mirar, sentir y, ante todo, darle compañía, que lo no nombrado o innombrable no se quede solo. Y el poeta así se asimila a ellos, se hermana con ello. No tiene nombre y solo de este modo lo encuentra a veces, en momentos en que la palabra vuelve a ser humildemente.¹

Pues sucede que en el ejercicio poético de García Quintero, la palabra “vuelve a ser humildemente”, logrando que lo sin nombre se contenga en la plenitud del verso que se muestra límpido, como ese aire que el poeta invita a mirar y que todos sabemos solo es posible, como diría nuestro implacable y conmovedor faquir, César Dávila Andrade, encontrarlo en el relámpago.

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,

SEDE ECUADOR

QUITO, DICIEMBRE 9 DE 2009

1. María Zambrano, *Algunos lugares de la poesía*, Madrid, Trotta, 2007, p. 70.

REFERENCIAS

de publicaciones

María Helena Barrera-Agarwal, *La flama y el eco*, Nueva York, Ediciones Sarasvati, 2008, 169 pp.

Los textos recogidos en este volumen –señala la autora en la nota liminar al volumen– fueron escritos durante un período de diez años. El común denominador que los hermana es la literatura. Muchos de ellos son el fruto de descubrimientos fortuitos, efectuados en librerías y bibliotecas de América, Asia y Europa. Tiempos felices de búsqueda y de aprendizaje, vividos en medio de estanterías y de lenguajes diversos.

El producto de cada hallazgo se cimentó, luego, con horas de lectura e investigación. Tal labor no estaba dirigida a profundizar en los temas puramente por satisfacción e instrucción personal. Se dirigía a tornar posible el compartir un entusiasmo con los lectores de las publicaciones que, eventualmente y de modo generoso, permitieron su difusión pública original.

Los ensayos así creados no pretenden –concluye Barrera– el rigor de lo académico. Son, en el espíritu de una definición de Bacon, meditaciones dispersas, cartas dirigidas a destinatarios insospechados. Si de la lectura de estas misivas nace en alguien el deseo de buscar las obras de un escritor, de visitar un clásico o de leer un libro jamás antes ambicionado, la aparición de *La flama y el eco* se verá justificada.

Modesto Ponce Maldonado, *La casa del desván*, Quito, Planeta, 2008, 171 pp.

Esta novela del escritor ecuatoriano Modesto Ponce Maldonado, quedó finalista del Premio Internacional Planeta-Casa de América 2008. Se trata de un texto que suscita múltiples interrogantes: quizás la mente sea más vasta y com-

pleja que una comarca o una ciudad. El cerebro es un universo insondable. Un gran desconocido. ¿Qué sucede en una mente desencajada, fragmentada por la locura? ¿Qué alternativas tiene quien carece de la conciencia de su ser? ¿Hasta dónde es capaz de llegar un ser humano en la lucha contra la extinción?

Este es el panorama de *La casa del desván*. Está escrita en dos bloques perfectamente identificados, que se alternan entre sí. El autor cuenta en el primero una historia que se mueve en sentido contrario al tiempo, a partir del último día de sanatorio, semejante al planeta Urano que gira inversamente. En el segundo bloque, se desarrolla el proceso emocional y psíquico del protagonista, hasta que es recluso en el lugar donde tratará de reencontrar la esperanza, hundido en el desquiciamiento.

En *La casa del desván*, el cerebro del protagonista, cortado en pedazos, es la verdadera voz de la historia. La novela ocurre casi íntegramente en su mente. Anisha, la enigmática hindú, guarda secretos impredecibles que se revelan conforme avanza (o retrocede) el texto. Esta historia es delirante, sin duda fantasmal, acaso una novela negra que nos deja muchos interrogantes sobre los límites imprecisos entre la realidad y los sueños, la normalidad y la locura, la vida y la muerte.

**Mario Campaña, edit., *Pájaro relojero:*
poetas centroamericanos,
Barcelona, Galaxia Gutenberg/
Círculo de Lectores, 2009, 875 pp.**

Marcada por una complicada situación político-social y por una deficiente difusión fuera de sus fronteras, la poesía centroamericana –con Rubén Darío como piedra angular– ha seguido una brillante trayectoria en el siglo XX. *Pájaro relojero* se hace eco de esa trayectoria, presentando los más altos logros de los autores que podrían considerarse hoy en día como clásicos de la poesía contemporánea de Centroamérica: sus obras aquí seleccionadas por el poeta y crítico ecuatoriano Mario Campaña, llevan la lengua y el espíritu de la creación poética a alturas que le otorgan un sitio en la mejor literatura del siglo XX.

Pájaro relojero es, pues, una muestra esencial de trece poetas centroamericanos: Salomón de la Selva, Luis Cardoza y Aragón, José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Pasos, Oto-Raúl González, Ernesto Mejía Sánchez, Carlos Martínez Rivas, Claribel Alegría, Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Alejandro Kijadurías e Isabel de los Ángeles Ruano.

Según Campaña “La poesía contemporánea de Centroamérica exhibe la libertad radical que el lector podrá reconocer en los autores elegidos para representarla. Libertad frente a otras literaturas, frente a la lengua, frente a los patrones estróficos y métricos, frente al canon de las grandes obras. La herencia vanguardista ha fructificado ampliamente. La renovación, como hemos dicho, es uno de los signos más constantes de la literatura de la región. Lo nacional y lo político, lo social, lo esperpéntico, lo antilírico, el catolicismo progresista o conservador, la crítica política militante, son constantes también”.

Vicente Robalino, *La reconstrucción del héroe liberal en la narrativa sabatiana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2009, 154 pp.

Respecto a este estudio dedicado a examinar la narrativa del argentino Ernesto Sabato desde la perspectiva del héroe liberal, la crítica Alicia Ortega Caicedo, señala: “A propósito del héroe liberal, Robalino problematiza una serie de categorías que, de manera recurrente, han orientado las discusiones al interior del campo literario y cultural latinoamericanos: sujeto y modernidad, el dilema de la identidad nacional, espacio urbano y multitud, los fantasmas del escritor y los enigmas del acto creador; la polémica en torno al arte, el artista y el lector. Robalino pone especial énfasis en las discrepancias que mantienen los personajes de Sabato con las voces de la historia. En este diálogo polémico, convergen distintas corrientes políticas, como el anarquismo, el marxismo, el peronismo; y distintas corrientes estéticas, como la teoría marxista del reflejo, la novela objetivista francesa y el arte experimental. En suma, para Robalino, la narrativa de Sabato constituye un universo autónomo, en el que la exploración intertextual permite al crítico la reconstrucción del héroe liberal, a través del compromiso estético y social que asumen los narradores y personajes sabatianos con el mundo representado”.

Finalmente, Ortega precisa: “Celebramos en este trabajo el inteligente manejo del aparato crítico y la sensibilidad literaria que atiende a la composición narrativa de las obras estudiadas, sin descuidar las huellas de la historia y las implicaciones ideológicas en el contexto de la tradición literaria latinoamericana”.

**Fabián Guerrero Obando, *Zanja*,
fotografías: Carlos Osejo,
Quito, Eskeletra, 2009, 117 pp.**

¿Por qué nadie habla con esa mujer seria, / grave, afilada? / ¿Qué gusanos ocupan su lugar en la cama sola? / ¿Y esa luz y su sigilo? Estos versos forman parte del poemario *Zanja*, de Fabián Guerrero Obando (Quito, 1959), poeta que al decir del narrador Francisco Proaño Arandi, es un obsesivo por los temas fundamentales que atañen a la condición humana –el tiempo, la mortalidad, el devenir inapelable de la existencia– y que transitan en *Zanja*, una frontera extrema, tanto para el lenguaje, cuanto también para la misma existencia. Un punto crucial donde finalmente la confrontación es con esa otra realidad consustancial a la vida que es la muerte, o con algo que nos sobrepasa, como suele ocurrir con el texto cuando este nos aboca inapelable a la verdad de lo que somos o aquello de lo que estamos hechos. “No la muerte, sino su discurso”, llega a decir en alguna página de este libro, y con ello nos confronta, ya no solo con la realidad, sino con su enigma.

En ese límite –precisa Proaño Arandi– el poeta agota la palabra y encuentra en las pausas, en los silencios grávidos de significación de la muerte: más allá de los cuerpos que se descomponen o ensayan el viaje a la eternidad, más allá de los muertos que dialogan como en la Comala de Rulfo, late soterrada, vívida, real, la existencia, signada, sin embargo, por la evidencia de que no basta con la muerte. “La muerte ha sucedido”, afirma. “Sucede”. “Y vuelve a suceder”. “La muerte de siempre también es otra”. Entonces, el poeta emerge como lo que es en el fondo: un profeta de esa intensa tradición que viene de Rimbaud (“Yo es Otro”) y sustenta lo más auténtico de la poesía moderna. *Zanja*: un libro no solo fundamental en el ir poético de Fabián Guerrero, sino en este momento preciso e incierto de la realidad ecuatoriana.

**Galo Galarza, *La Dama es una trampa*,
Quito, Eskeletra, 2009, 3a. ed., 218 pp.**

Este libro del narrador ecuatoriano Galo Galarza va ya por la tercera edición. En el estudio introductorio, el crítico Raúl Serrano Sánchez, comenta: *La Dama es una trampa* es uno de esos libros con los que podemos navegar por los meandros no publicitados y los fantasmas que los habitan de una ciudad como Nueva York, en la que el miedo es una realidad que devora a todos los que tienen que convivir con él al descubrirse extranjeros en tierra de migrantes; ciudad

que no representa ningún albur para quienes desde su marginalidad la toman como un invento, otro fantasma a vestir o desvestir con los recursos que solo permiten la locura y ese ojo que de pronto se desplaza en *travelling* por las calles y recovecos con los que el autor, como un *flâneur* (ese “observador apasionado”, según Baudelaire) se enfrenta en tanto no tiene claro en qué momento pisa la arena de la realidad o la de la ficción.

En *La Dama es una trampa* (título simbólico con el que se corporeiza la condición de mujer de una ciudad –Nueva York– que no se brinda confiable, no necesariamente por su condición femenina, sino por su sentido de mujer-lugar fatal) no se apela a recursos desgastados por la narrativa convencional, ni al análisis sociológico o político; simplemente se sustenta en los elementos que constituyen los discursos que han dado lugar y se han consolidado en América Latina a partir de la década de los 60 hasta ahora, y que tienen que ver con lo testimonial y su ficcionalización; elementos que se han tomado de la cultura del sentimiento, ese que se gesta en lo que es la cultura popular y que ha hecho de lo rosa y cursi una categoría estética. Ese trabajo de mediación, previsto como técnica para el testimonio o la narrativa documental, lo lleva adelante Galarza con mucha soltura y lucidez, respetando la voz, la perspectiva de cada uno de aquellos testigos con los que se encontró en su deambular por la ciudad, y en otros casos, como él lo confiesa en la introducción, inventándoles una historia y un destino.

**Julio Pazos, *El libro del cuerpo*,
Quito, Eskeletra, 2009, 74 pp.**

En el prólogo a este poemario de Julio Pazos Barrera, el escritor Luis Carlos Mussó señala: Seguimos en estas páginas una fuerte simbología de carga crónica y agreste. El eros en coherente diálogo con su entorno. Parece preferir las *rusticitas* a las *urbanitas*, y en ello está gran parte de la magia de *El libro del cuerpo*; la voz nos hace regresar, y estamos ante dos fenómenos simultáneos: la encarnación de la *imago* como refutación de la realidad y, al mismo tiempo, el plano en el que la realidad se produce en una infinita cadena de espejos. Julio Pazos confirma que es una de las voces con mayor raigambre en el país. Sorprende en cada poemario por las imágenes elaboradas a fuerza de mantener alertas los sentidos y decantar sus impresiones. Este no resulta la excepción. En aquel exilio, entre regocijado y melancólico al que nos convoca, creemos ver la clave de esta extraña precisión en el uso de la palabra. Palabra originaria, con la fuerza de saberse una de las que conservan la buena salud de su oficio en estas tierras.

Carlos Calderón Chico, *Guayaquil universal, entre la literatura y la historia*, Quito, Colección Antares, v. 202, Libresa, 2009, 359 pp.

El historiador y escritor guayaquileño Carlos Calderón Chico, ha reunido en este libro setenta y ocho textos que reflejan lo que se ha dicho de Guayaquil a lo largo de su historia. En ese decir se funde una doble visión: la literaria y la histórica. Son miradas de visitantes extranjeros, de guayaquileños y de ecuatorianos de otros lares, que comentan, ficcionan y reflexionan sobre la geografía, la historia y la cotidianidad de la ciudad-puerto en diferentes épocas.

La lectura de *Guayaquil universal, entre la literatura y la historia*, permite conocer de manera amplia y sorprendente a una ciudad que se muestra tan cosmopolita y tan ecuatoriana a la vez. Sin duda que esta recopilación permite que el conocimiento de Guayaquil sea toda una exploración en la que el lector termina sumergido en un cúmulo de experiencias que le confirmarán, una vez más, que una urbe es un cuerpo que gime, que se llena de memoria, de poesía y de vida.

Esta recopilación de crónicas, anécdotas, artículos, ficciones y poemas, también se convierte en un tributo a una ciudad de la que el autor del volumen es una suerte de argonauta que conoce a profundidad su territorio, incluyendo el de la memoria, del que se sabe testigo y actor cotidiano.

Luis Aguilar Monsalve, *Imágenes y otras historias*, Estudio introductorio de Patricia Eguiguren, Quito, Colección Antares, v. 203, Libresa, 2009, 276 pp.

Los cuentos que forman este libro muestran aspectos que permiten a Luis Aguilar Monsalve incursionar con fuerza e inventiva en la narrativa ecuatoriana: el uso de técnicas novedosas como la metaficción o la ruptura total de la lógica y, en algunos casos, de las dimensiones espacio-temporales; el lenguaje nítido y brillante capacidad para crear imágenes maravillosamente elaboradas; y la profundidad psicológica de los personajes, entre otros.

En *Imágenes y otras historias* se encuentran todos los atributos de los mejores relatos: maravillan, sorprenden y, en ciertos casos, irritan. Poseen una estructura sólida, finales sorprendentes que sumergen al lector en un mundo tal de ficción y ensoñación que le cuesta volver a lo que se ha dado en llamar “realidad real”.

Juan Carlos Miranda,
***Las cuatro estaciones del frío*, Quito,**
Ediciones de la Línea Imaginaria/Delírico,
2009, 110 pp.

En el prólogo a este texto de Juan Carlos Miranda (Quito, 1975), la poeta Aleyda Quevedo Rojas, anota: [...] en mi tercera lectura rayé algunos apuntes y empecé a marcar los poemas que más me encantaban e intrigaban, y fue así que logré marcar 18 poemas que poseen, al menos, tres virtudes esenciales, y antes de enumerarlas, anoto los títulos: “Oda a los idiomas”, “Poema”, “Vibráfono”, “Sedentarium”, “Crisol”, “Paul’s Boutique”, “The End”, “Basilisco”, “Salvaje”, “Vital”, “Apropiación”, “Fragmentarium”, “Vórtice”, “Canto III”, “Conquista”, “Verso animal”, “Danza animal” y “Aguajes”. Estas virtudes, que encuentro dentro de una estética movida por la diversidad de sensaciones, inocencias y experiencias [...], la segunda, la intensidad de la mirada del poeta que bajó a los infiernos, a los excesos quizá, y con todos sus demonios angelizados por el amor, emergió brillante, diáfano y puro; y la tercera, la capacidad de fusionar dos aguas, dos movimientos, dos maneras de llegar al conocimiento, de forma bastante equilibrada y cercana: poesía y danza.

Sobre el magnífico título del libro –acota Quevedo– debo anotar también, que *Las cuatro estaciones del frío*, tienen relación con cuatro estaciones del alma, de la naturaleza de lo femenino y de lo masculino, y del fuego.

Germán Ferro Medina, *Río Magdalena:*
***Navegando por una nación*,**
Bogotá, Museo Nacional de Colombia,
2010, 2a. ed., 113 pp.

Navegando por una nación, anota Ferro Medina, es una invitación a recorrer el río Magdalena desde su nacimiento hasta la desembocadura. Como todo buen viaje, es una experiencia cargada de emociones, de conocimiento, que supone una apertura mental para comprender un país que se fue tejiendo en sus riberas. La exposición ofrece una mirada a veinte lugares representativos que dan cuenta de la construcción de una nación, que fluye como nuestro río, entre la vida y la muerte, el dolor y la esperanza, la alegría y la tristeza de lo que fue y de lo que nos espera.

Viajar por el Magdalena, apunta el autor, es sentir y conocer a Colombia, redescubrir la geografía y la historia, los orígenes, las culturas, el mestizaje y el

desarrollo económico; la emoción de identificar arquitecturas e ingenierías inscritas en el paisaje; el disfrute de bambucos y cumbias, de tamboras, acordeones y gaitas; el respeto y la tolerancia por las creencias políticas y religiosas, y el reconocimiento de la diversidad étnica y regional que, asomadas al río, han soñado una nación.