

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS



39 I SEMESTRE
2016

ISSN: 1390-0102

DOSSIER

Literatura ecuatoriana (siglos XX-XXI): otros desciframientos

Yanna **HADATTY MORA**

Obreros al servicio de la revolución:
la representación de los intelectuales
ecuatorianos en los años 30

Álvaro **ALEMÁN**

Acoplamiento sorprendentes
y vecindades armoniosas: documentos
olvidados de Jorge Carrera Andrade

Alison **GUZMÁN**

Las representaciones teatrales
de la memoria, el trauma y el olvido
en la trilogía del exilio de Arístides Vargas

Roberto **PONCE CORDERO**

Antropófagos, pederastas, sabios:
los personajes anormales de Pablo Palacio
y el descrédito de la construcción de la verdad

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS

DIRECTOR: Raúl Vallejo Corral

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

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

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

COMITÉ ASESOR INTERNACIONAL: Jorge Aguilar Mora (University of Maryland, EUA), Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla, España), Regina Harrison (University of Maryland, EUA), Pierre Lopez (Université de Perpignan Via Domitia, Francia), Celina Manzoni (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Julio Ortega (Brown University, EUA), Nelson Osorio (Universidad de Santiago, Chile), Julio Ramos (University of California, Berkeley, EUA), Humberto E. Robles (Northwestern University, EUA), Alberto Rodríguez Carucci (Universidad de los Andes, Venezuela), Hugo J. Verani (University of Notre Dame, EUA).

SUPERVISIÓN EDITORIAL: Jorge Ortega

DIAGRAMACIÓN: Sonia Hidrobo

CORRECCIÓN: Gabriela Cañas

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

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

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

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

SUSCRIPCIONES Y DISTRIBUCIÓN: <ventas@cenlibrosecuador.org>

KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS

NÚMERO 39, ENERO-JUNIO 2016

ISSN: 1390-0102

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

Kipus consta en los índices de *LATINDEX, Sistema Integral de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, España y Portugal* (base de datos de la Universidad Nacional Autónoma de México), y en *PRISMA, Índice de Revistas Sociales y Humanísticas de Latinoamérica e Hispanoamérica*. Desde mayo de 2014, *Kipus* es miembro fundador de *LATINOAMERICANA. Asociación de revistas académicas de humanidades y ciencias sociales*.

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

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

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

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

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

Kipus: revista andina de letras

Quito, UASB-Ecuador, 1993

vol.: 21 cm

Jul.-dic. 1993

Semestral-mayo-noviembre

ISSN: 1390-0102

1. Literatura

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



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

KIPUS

REVISTA ANDÍNA
DE LETRAS

LEGADOS

ELOY URROZ 7

Disney y Cervantes: *Soarin* y *Clavileño*

DOSSIER

Literatura ecuatoriana (siglos XX-XXI): otros desciframientos

YANNA HADATTY MORA 25

Obreros al servicio de la revolución: la representación
de los intelectuales ecuatorianos en los años 30

ÁLVARO ALEMÁN 43

Acoplamientos sorprendentes y vecindades armoniosas:
documentos olvidados de Jorge Carrera Andrade

ALISON GUZMÁN 55

Las representaciones teatrales de la memoria, el trauma
y el olvido en la trilogía del exilio de Aristides Vargas

ROBERTO PONCE CORDERO 75

Antropófagos, pederastas, sabios: los personajes anormales
de Pablo Palacio y el descrédito de la construcción de la verdad

MÓNICA MURGA T.	95
De remedios y venenos o la subversión de la mujer esclavizada en <i>Jonatás</i> y <i>Manuela</i> de Luz Argentina Chiriboga	
ANDRÉS CADENA	115
La enunciación, doble y única	
JESSICA ORMAZA LIZARZABURU	125
Mito y ciencia ficción: una aproximación a la obra de Santiago Páez	
JOSÉ R. GUZMÁN	141
<i>El sol bajo las patas de los caballos</i> : representación y crítica de la colonización española como metáfora y símbolo de otras conquistas	
ALICIA ORTEGA CAICEDO	163
Filiaciones y huellas literarias en tres novelas contemporáneas: <i>El pinar de Segismundo</i> , <i>Oscurana</i> y <i>Memorias de Andrés Chilinginga</i>	

RESEÑAS

<i>El reino de Celama</i> , tríptico narrativo de Luis Mateo Díez	177
Carlos Ferrer	
<i>Mea Vulgatae</i> , poemario de Luis Carlos Mussó	179
Lucas Andino	
<i>La desfiguración Silva</i> , novela de Mónica Ojeda	182
Marcelo Báez Meza	
<i>Pensamiento crítico-literario de Alejandro Moreano</i> : <i>La literatura como matriz de cultura</i> , compilación, estudio introductorio y edición de Alicia Ortega Caicedo	184
Rut Román	
<i>Desde el silencio</i> , novela de Francisco Proaño Arandi	189
Raúl Serrano Sánchez	

REFERENCIAS DE PUBLICACIONES 195

COLABORADORES 205

KIPUS

REVISTA ANUARIA
DE LETRAS

TRIBUTE

ELOY URROZ 7

Disney and Cervantes: *Soarin* and *Clavileño*

DOSSIER

Ecuadorian literature (XX-XXI centuries): another decoding

YANNA HADATTY MORA 25

Workers at service of revolution: the representation
of Ecuadorian intellectuals in the 1930s

ÁLVARO ALEMÁN 43

Surprising links and harmonious neighborhoods:
forgotten documents of Jorge Carrera Andrade

ALISON GUZMÁN 55

Theatrical representations of memory, trauma and omission
in the trilogy of the exile of Aristides Vargas

ROBERTO PONCE CORDERO 75

Anthropophagi, pedophiles, sages: the abnormal characters
of Pablo Palacio and the discrediting of the construction of the truth

MÓNICA MURGA T.	95
On remedies and poisons or the subversion of enslaved women in <i>Jonatás y Manuela</i> by Luz Argentina Chiriboga	
ANDRÉS CADENA	115
The enunciation, double and unique	
JESSICA ORMAZA LIZARZABURU	125
Myth and science fiction: an approach to the work of Santiago Páez	
JOSÉ R. GUZMÁN	141
<i>El sol bajo las patas de los caballos:</i> Representation and critique of Spanish colonization as a metaphor and symbol of other conquests	
ALICIA ORTEGA CAICEDO	163
Filiations and literary footprints in three contemporary novels: <i>El pinar de Segismundo</i> , <i>Oscurana</i> , and <i>Memorias de Andrés Chiliquina</i>	
REVIEWS	
<i>El reino de Celama</i> , narrative triptych of Luis Mateo Díez	177
Carlos Ferrer	
<i>Mea Vulgatae</i> , poems of Luis Carlos Mussó	179
Lucas Andino	
<i>La desfiguración Silva</i> , novel by Mónica Ojeda	182
Marcelo Báez Meza	
<i>Critical-literary thought of Alejandro Moreano:</i> <i>Literature as a matrix of culture, essays,</i> Compilation, introductory study and edition by Alicia Ortega Caicedo	184
Rut Román	
<i>Desde el silencio</i> , novel by Francisco Proaño Arandi	189
Raúl Serrano Sánchez	
PUBLICATIONS REFERENCES	195
CONTRIBUTORS	205

LEGADOS

Disney y Cervantes: *Soarin* y *Clavileño*

Disney and Cervantes: Soarin and Clavileño

ELOY URROZ

Universidad James Madison, Virginia, USA

Fecha de recepción: 26 de octubre de 2015
Fecha de aceptación: 18 de diciembre de 2015



RESUMEN

En este ensayo, el escritor mexicano Eloy Urroz rinde tributo a los 400 años de la publicación de la segunda parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, de Cervantes. Se trata de una lectura muy personal en la que el autor establece un paralelismo entre lo que es la aventura entre Sancho y don Quijote y el vuelo que realizan, instigados por los duques, rumbo al reino de Candaya con el caballo Clavileño, y lo que es la experiencia de ese viaje fantástico que las personas experimentan al subirse en el simulador mecánico *Soarin* en el parque temático de Epcot Center, en Orlando, Florida; experiencia que se revela como una especie de antecedente o anticipación de lo que siglos después, en la modernidad y con la consolidación del cine, haría realidad, dentro de ese juego de desplazamiento o desprendimientos de la ficción, Disney. Tributo y exaltación de una novela fundacional cuyos poderes de seducción, recreación e inventiva, el trabajo de Disney en la pantalla convirtió en realidad.

PALABRAS CLAVE: discurso identitario, Lemebel, catacrexis.

ABSTRACT

In this essay, the Mexican writer Eloy Urroz pays tribute to the 400th anniversary of the publication of *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, part 2, by Cervantes. It is a very personal interpretation in which the author establishes a parallelism between Sancho and Don Quixote's adventure and the flight they make, instigated by the dukes, towards the kingdom of Candaya and Clavileño the horse, and what is that fantastic journey's experience experience by people when they get on the *Soarin* mechanical simulator located at the Epcot Center theme park in Orlando, Florida; experience that is revealed as a sort of antecedent or anticipation of what centuries later, in modernity and with the consolidation of cinema, would make reality, within that game of displacement or detachments of fiction, Disney. Tribute and exaltation of a ground breaking novel whose powers of seduction, recreation and inventiveness, the works of Disney on screen became real.

KEYWORDS: Don Quixote, Cervantes, novel, cavalry, cinema, evasion, adaptation, fantasy.

1

CONFIESO QUE LA aventura del caballo Clavileño me ha atormentado muchos años, quizá desde mi primera lectura del *Quijote*. Pensé varias veces iniciar una novela con una disquisición sobre este capítulo, un diálogo pitoliano entre dos eruditos que no se ponen de acuerdo. Al final, no lo hice. No escribí nada sobre Clavileño y el tormento continuó a intervalos. ¿Por qué, a qué se debía esta obsesión mía tan específica? Al fin, luego de lustros, he dado, creo, en el clavo. Son dos las razones. En primer lugar, porque en este capítulo se halla en juego algo profundamente humano y radical: los límites de nuestra fe en el otro, la verdad o mentira del que jura decir la verdad, la involuntaria verdad del que miente y/o la mentira

que se vuelve verdad a pesar de saberse mentira. Eso es justo lo que está en juego aquí: el *ethos* de Sancho y la inquebrantable fe de don Quijote. En segundo lugar, porque Clavileño adelanta 400 años lo que el genio de Disney pudo hacer realidad cuatro siglos más tarde: subir alto por el firmamento en un caballo de madera a pesar de estar detenidos e inmóviles, hacer felices a los niños haciéndolos volar, darnos un trozo de aventura a los adultos, divertirnos a todos por igual, al menos por unos cuantos minutos, los mismos que pasaron don Quijote y Sancho volando por los cielos rumbo al reino de Candaya y de vuelta. Por eso el *Quijote* es la sempiterna invitación a la aventura y la felicidad a través de la ficción y la evasión, mismas que sentimos al montar en el simulador mecánico *Soarin* en el parque temático de Epcot Center, en Orlando, Florida. Cuando viví esta experiencia por primera vez, no dejé de pensar en lo que le había ocurrido a don Quijote y Sancho hace exactamente 400 años cuando ambos montaron (instigados por los duques) el aligero caballo en la segunda parte del *Quijote* (1615). Cervantes no solo se adelantaba así a nuestra propia capacidad imaginativa, sino que plantaba la semilla exacta de lo que Disney pudo hacer realidad.

2

Recapitemos lo que apenas ha ocurrido en los capítulos previos al del estupendo y visionario del caballo Clavileño —es decir, los capítulos XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX y XL de la segunda parte del *Quijote*— antes de entrar de lleno en la materia de este ensayo. Al final del capítulo XXXVI, inmediatamente después de la carta que Sancho escribe a su mujer, Teresa Panza, y de un largo almuerzo en el jardín con los duques, oímos “el son tristísimo de un pífaró y el de un ronco y destemplado tambor” (603). Este lúgubre son no es otro que el del anuncio de la inesperada llegada al castillo del escudero Trifaldín el de la Barba Blanca, quien ha venido desde el lejanísimo reino de Candaya a buscar a don Quijote de la Mancha. Dice requerir su ayuda a causa de una complicada historia de encantamientos, de la cual dará cuenta su ama, la Condesa Trifaldi, “por otro nombre llamada la Dueña Dolorida” (603).

Como el lector a estas alturas ya anticipa, no se trata sino de otra de las alambicadas bromas que los duques tienen preparadas a Sancho y don

Quijote durante su visita al castillo. Al apenas partir Trifaldín el de la Barba Blanca en busca de su ama, el duque le dirá a don Quijote:

En fin, famoso caballero, no pueden las tinieblas de la malicia ni de la ignorancia encubrir y escurecer la luz del valor y de la virtud. Digo esto porque apenas ha seis días que la vuestra bondad está en este castillo, cuando ya os vienen a buscar de lueñas y apartadas tierras, y no en carrozas ni en dromedarios, sino a pie y en ayunas, los tristes, los afligidos, confiados que han de hallar en ese fortísimo brazo el remedio de sus cuitas y trabajos (604).

Han pasado, pues, seis días desde la llegada de don Quijote cuando se nos invita a conocer la estrambótica historia de la Dueña Dolorida, misma que conducirá, capítulos más tarde, a la aventura del caballo Clavileño. De esta manera, sin la historia de la Dueña y sus doce acompañantes embozadas, no habría razón para que don Quijote y Sancho montasen en el caballo de madera enviado *ex profeso* por el genio maléfico de Malambruno, único causante de las puntiagudas barbas que afean a estas pobres doce dueñas y a la eximia Condesa Trifaldi.

Cervantes aquí no solo suspende la anunciada historia de Sancho y su ínsula, misma que los duques le han prometido gobernar –historia que no acaecerá sino hasta que concluyamos la del caballo Clavileño–, sino que, además, adereza esta aventura con el chistosísimo circunloquio de la Condesa Trifaldi. Esta digresión de cuatro capítulos funciona extraordinariamente, aparte de que consigue crear un *suspense* a la historia de la ínsula Barataria. El paréntesis que abre Cervantes no es un pretexto para alargar el relato, al contrario: tiene como función convertirse en parte integral de la sarta de locuras y disparates que llenan el *Quijote*. La técnica había sido empleada, lo sabemos, en la primera parte, sobre todo en forma de cartas, poemas y cuentos interpolados en la narración; en esta ocasión, sin embargo, el paréntesis –el de la visita de la Trifaldi, primero, y el de la travesía por los aires en el caballo Clavileño, después– resulta igual de afortunado que el de la historia de la ínsula prometida a Sancho.

El escudero no parece, sin embargo, muy convencido. Será, otra vez, su egoísmo el que lo enceguezca; Sancho añora comenzar a gobernar su ínsula y esta inesperada aventura tiene visos de entorpecer sus propósitos. Como él mismo argumenta:

No querría yo que esta señora dueña pusiese algún tropiezo a la promesa de mi gobierno; porque yo he oído decir a un boticario toledano que hablaba como un silguero que donde interviniesen dueñas no podía suceder cosa buena [...] De lo que yo saco que, pues todas las dueñas son enfadosas e impertinentes, de cualquiera calidad y condición que sean, ¿qué serán las que son doloridas, como han dicho que es esta Condesa Tres Faldas, o Tres Colas? Que en mi tierra faldas y colas, colas y faldas, todo es uno (605).

Ahora bien, antes de recontar la historia del encantamiento de la Trifaldi y sus doce dueñas barbudas y embozadas, valdría la pena citar el divertidísimo remedo que Sancho hace de la Trifaldi una vez la curiosa farsante se ha presentado a los comensales con ridículos superlativos tales como “señor poderosísimo, hermosísima señora y discretísimos circunstancias, que ha de hallar mi cuitísima en vuestros valerosísimos pechos acogimiento” (608), etc., remedo que, no obstante, Sancho lleva a cabo con absoluta seriedad: “El Panza [...] aquí está, y el don Quijotísimo asimismo; y así, podréis, dolorosísima dueñísima, decir lo que quisieridísimis; que todos estamos prontos y aparejadísimos a ser vuestros servidorísimos” (608). Si no fuese porque a estas alturas conocemos la rústica candidez de Sancho, pensaríamos que el escudero está dando a la Condesa Trifaldi de su propio chocolate, pero no es así: la mímesis lingüística va en serio, lo que produce en el lector una doble carcajada.

A continuación tenemos a la Condesa relatando la irrisoria historia del reino de Candaya, donde, según nos avisa, reinaba hasta hace poco doña Maguncia, viuda del rey Archipiela, con quien había procreado a su hermosa hija Antonomasia. Ella, la Trifaldi, tuvo a cargo la educación y cuidados de la infanta hasta que esta cumplió catorce años de edad y un caballero de la corte, el malvado don Clavijo, empezó a cortejarla con el siniestro fin de heredar el reino a través del matrimonio. No obstante, cabe anotar que, antes de cortejar a Antonomasia, don Clavijo supo endulzarle el oído a la Trifaldi, quien, vulnerable a sus halagos, terminó por hacer de celestina entre los dos amantes. Ni qué hablar que Cervantes guiña un ojo a la obra de Rojas publicada poco más de un siglo atrás. Pero lo que es tragicomedia en *La Celestina*, se ha vuelto aquí pura comedia, pastiche, despelote. Según la Trifaldi, don Clavijo le hace un hijo a Antonomasia, con lo que le permite, acto seguido, pedir al vicario de Candaya la mano de Antonomasia. Este se la otorga tras muchas disputas legales. Al enterarse,

la reina Maguncia, su madre, monta en cólera y muere por culpa del enojo. “Muerta, pues, la Reina”, dice la Trifaldi,

la enterramos [...] y apenas la cubrimos con la tierra y apenas le dimos el último *vale* [...], cuando [...], puesto sobre un caballo de madera, pareció encima de la sepultura de la Reina el gigante Malambruno, primo cormano de Maguncia, que junto con ser cruel era encantador, el cual con sus artes, en venganza de la muerte de su cormana, y por castigo del atrevimiento de don Clavijo, y por despecho de la demasía de Antonomasia, los dejó encantados sobre la misma sepultura, a ella, convertida en ximia de bronce, y a él, en un espantoso cocodrilo de un metal no conocido,

en cuyo padrón se lee todavía la siguiente sentencia: “No cobrarán su primera forma estos dos atrevidos amantes hasta que el valeroso Manchego venga conmigo a las manos en singular batalla; que para solo su gran valor guardan los hados esta nunca vista aventura” (613). No contento con este ya de por sí terrible encantamiento, el gigante Malambruno pide que salgan del palacio las doce dueñas, pues “dijo que no quería con pena capital castigarnos, sino con otras penas dilatadas [...] y en aquel mismo momento y punto que acabó de decir esto, sentimos todas que se nos abrían los poros de la cara, y que por toda ella nos punzaban como con puntos de agujas” (613). Acto seguido, las doce mujeres previamente adiestradas por los duques, así como la misma condesa Trifaldi, se desembozan para mostrar los rostros llenos de barbas, con lo que ahora no solo Sancho y don Quijote quedan asombrados, sino incluso los duques y el mayordomo del castillo. Podemos imaginar la escena de estas trece mujeres barbudas si echáramos un vistazo al famoso cuadro de José de Ribera expuesto en El Prado, “La mujer barbuda”, pintado en 1631.

En el capítulo XL, previo al del caballo Clavileño, la Duquesa Dolorida transmitirá a don Quijote las instrucciones del gigante Malambruno, a saber, que cuando ella se topase con el valeroso hidalgo le dijera que él, Malambruno, le enviaría una cabalgadura que lo conducirá al reino de Candaya por los aires,

el cual caballo se rige por una clavija que tiene en la frente, que le sirve de freno, y vuela por el aire con tanta ligereza, que parece que los mismos diablos lo llevan. Este tal caballo, según es tradición antigua, fue compuesto por aquel sabio Merlín (615).

Y con ello, por fin, entramos al episodio que aquí nos interesa: el vuelo cósmico de Sancho y don Quijote en el capítulo XLI de la segunda parte.

3

El capítulo XLI inicia así:

Llegó la noche, y con ella el punto determinado en que el famoso caballo Clavileño viniese, cuya tardanza fatigaba ya a don Quijote, pareciéndole que, pues Malabruno se detenía en enviarle, o que él no era el caballero para quien estaba guardada aquella aventura (618).

Por fin Clavileño aparece cargado por cuatro salvajes, y es depositado en el centro del jardín de los duques. Uno de estos salvajes advertirá a los oyentes que “porque la alteza y sublimidad del camino no les cause vaguidos, se han de cubrir los ojos hasta que el caballo relinche, que será señal de haber dado fin a su viaje” (618).

Sancho, muerto de miedo¹ frente a lo que se avecina (un miedo similar al que experimentamos al subir en el Soarin de Epcot), esgrime argumento tras argumento para eludir la travesía por los aires al lado de su su amo. Dice por ejemplo:

Y ¿qué dirán mis insulanos cuando sepan que su gobernador se anda paseando por los vientos? Y otra cosa más: que habiendo tres mil y tantas leguas de aquí a Candaya, si el caballo se cansa, o el gigante se enoja, tardaremos en dar la vuelta media docena de años y ya ni habrá ínsula, ni ínsulos en el mundo que me conozcan.²

A lo que el duque lo tranquiliza asegurándole que la ínsula prometida no se irá a ninguna parte y que los insulanos esperarán su regreso.

Por fin, el valeroso hidalgo y Sancho son vendados o se vendan, suben al caballo y se aprestan a volar no sin que antes el escudero se queje

-
1. Incluso don Quijote dirá que “Desde la memorable aventura de los batanes [en la primera parte], nunca he visto a Sancho con tanto temor como ahora” (619).
 2. Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha* (Madrid: Espasa-Calpe, 1989), 619.

de la dureza de las ancas de Clavileño, a lo que la Trifaldi le sugiere que se ponga a “mujeriegas, y que así no sentirá tanto la dureza”.³ De allí que las infinitas ilustraciones de la escena tengan a Sancho sentado de costado y abrazado a su amo, los dos vendados y rodeados por toda la corte de bromistas.

Una vez han levantado el vuelo, los comensales, los duques y las dueñas empiezan a gritar y despedirse de ambos deseándoles suerte en su aventura, a lo que Sancho, un poco incrédulo, le pregunta a su amo: “Señor, ¿cómo dicen éstos que vamos tan altos, si alcanzan acá sus voces...?”⁴ a lo que don Quijote, de inquebrantable fe, le responde: “No repares en eso, Sancho; que como estas cosas y estas volaterías van fuera de los cursos ordinarios, de mil leguas verás y oirás lo que quisieres”.⁵ No olvidemos esta línea, la cual se une, indisoluble, con el final del episodio en cuestión y con los capítulos dedicados a la Cueva de Montesinos: si don Quijote ha acatado las reglas del encantamiento, acepta con ello la posibilidad de que lo imposible acontezca. Y si esto ocurre así, *ergo* puede oírse y hasta ver lo que uno quiera ver y oír. Entrados en la magia del juego, cualquier lógica u orden natural quedan pulverizados y no resta sino subirse y acatar sus extravagantes reglas.

Acto seguido, vemos que unos grandes fuelles manejados por los criados están haciendo aire, a lo que don Quijote dirá

que están adentrándose a la segunda región del aire, adonde se engendra el granizo o las nieves; los truenos, los relámpagos y los rayos se engendran en la tercera región; y si es que desta manera vamos subiendo, presto daremos en la región del fuego, y no sé yo cómo templar esta clavija para que no subamos donde nos abrasemos.⁶

Sin embargo, todo parece indicar que es tarde ya, pues “con unas estopas ligeras de encenderse y apagarse desde lejos, pendientes de una caña [los criados del castillo], les calentaban los rostros”.⁷ Por miedo a que se achicharren sus barbas, Sancho le dice a su amo que va a descubrirse el rostro para ver en dónde se hallan, a lo que don Quijote lo reprende

3. *Ibíd.*, 620.

4. *Ibíd.*, 622.

5. *Ibíd.*

6. *Ibíd.*

7. *Ibíd.*

diciendo que no lo haga. Sin embargo, mientras que estos y otros diálogos acaecen, el Duque y la Duquesa,

queriendo dar remate a la extraña y bien fabricada aventura, por la cola de Clavileño le pegaron fuego con unas estopas, y al punto, por estar el caballo lleno de cohetes tronadores, voló por los aires, con extraño ruido, y dio con don Quijote y Sancho Panza en el suelo, medio chamuscados.⁸

Una vez la hazaña por los aires haya terminado, una vez la Trifaldi y sus dueñas hayan sido desencantadas, una vez Antonomasia y Don Clavijo hayan vuelto a “su prístino estado” y una vez el valeroso hidalgo lea las letras dejadas por Malambruno en donde este lo felicita por su valor y se infiere que el desencantamiento de Dulcinea ha tenido lugar, nos topamos con uno de los diálogos más intrigantes en todo el *Quijote*. Lo cito por partes para pasar luego a examinarlo:

Preguntó la duquesa a Sancho que cómo le había ido en aquel largo viaje. A lo cual Sancho respondió:

—Yo, señora, sentí que íbamos, según mi señor me dijo, volando por la región del fuego, y quise descubrirme un poco los ojos, pero mi amo, a quien pedí licencia para descubrirme, no lo consintió; mas yo, que tengo no sé qué briznas de curioso, y de desear saber lo que se me estorba y impide, bonitamente y sin que nadie lo viese, por junto a las narices aparté tanto cuanto el pañizuelo que me tapaba los ojos y por allí miré hacia la tierra, y parecióme que toda ella no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas, porque se veía cuán altos debíamos de ir entonces.

A esto dijo la Duquesa:

—Sancho amigo, mirad lo que decís; que, a lo que parece, vos no vistéis la tierra, sino los hombres que andaban sobre ella, y está claro que si la tierra os pareció como un grano de mostaza, y cada hombre como una avellana, un hombre solo había de cubrir toda la tierra.

—Así es verdad —respondió Sancho—; pero, con todo eso, la descubrí por un ladito, y la vi toda.

—Mira, Sancho —dijo la Duquesa—, que por un ladito no se ve el todo de lo que se mira.⁹

8. *Ibíd.*, 623.

9. *Ibíd.*, 624.

Hasta aquí, tal parece, Sancho no quiere dar su brazo a torcer: él vio lo que vio a pesar de que, como bien apunta la duquesa, una avellana es más grande que un grano de mostaza y por tanto un grano de mostaza no podría cubrir el diámetro de la avellana. En otras palabras: un hombre visto desde el cielo no puede cubrir la anchura de la tierra, lo que en el fondo no implica sino que, o bien no se bajó la venda como dice, o bien se la bajó y se ha inventado lo que dice haber mirado. A la lógica refutación de la Duquesa, Sancho esgrime que *la* descubrió “*por* un ladito, y la vi toda”. A lo que, otra vez, la Duquesa contrargumenta que: “por un ladito no se ve el todo de lo que se mira”. La enigmática respuesta que Cervantes ha puesto en labios de la Duquesa parece indicar que, o bien esta ha cogido a Sancho en su engaño, o más bien es ella la que no ha captado la ambigüedad del pronombre “la” puesto en boca de Sancho. Y esto es así pues el escudero no ha declarado sino que “*la* descubrí *por* un ladito” refiriéndose, *probablemente*, al “ladito” que le permite *la* venda y no al “ladito” de *la* tierra. Por ello, la duquesa responderá que “por un ladito no se ve el todo de lo que se mira” significando “*un* ladito” de la tierra y no “*por* un ladito” de la venda.

Continuemos el diálogo, el cual problematiza aún más la verdad o la mentira de Sancho:

—Yo no sé esas miradas —replicó Sancho—; sólo sé que será bien que vuestra señoría entienda que, pues volábamos por encantamiento, por encantamiento podía yo ver toda la tierra y todos los hombres por doquiera que los mirara; y si esto no se me cree, tampoco creerá vuesa merced como, descubriéndome por junto a las cejas, me vi junto al cielo, que no había de mí a él palmo y medio.¹⁰

Aquí básicamente Sancho exige que se le crea su versión de los hechos. Y para ello pone en jaque a la Duquesa: si ella cree que él ha subido por los aires, entonces debe creer lo que Sancho jura haber mirado; pero si no le cree, entonces el juego ha perdido su sentido. Aquí la palabra “encantamiento” es fundamental para el análisis de la discusión pues el escudero argumenta que si, como todos saben, él y su amo han volado “por encantamiento”, entonces también “por encantamiento” podía ver toda la tierra por “un ladito” de la venda.

10. *Ibíd.*

Sigamos con la cita en donde Sancho explica que:

—Y sucedió que íbamos por parte donde están las siete cabrillas, y en Dios y mi ánima que como yo en mi niñez fui en mi tierra cabrerizo, que así como las vi, ¡me dio una gana de entretenerme con ellas un rato...! [...] Sin decir nada a nadie, ni a mi señor tampoco, bonita y pasitamente me apeé de Clavileño, y me entretuve con las cabrillas, que son como unos alhelies y como unas flores, casi tres cuartos de hora, y Clavileño no se movió de su lugar, ni pasó adelante.

—Y en tanto que el buen Sancho se entretenía con las cabras —preguntó el Duque—, ¿en qué se entretenía el señor don Quijote?

A lo que don Quijote respondió:

—Como todas estas cosas y eso tales sucesos van fuera de orden natural, no es mucho que Sancho diga lo que dice. De mí sé decir que ni me descubrí por alto ni por bajo, ni vi el cielo, ni la tierra, ni la mar, ni las arenas. Bien es verdad que sentí que pasaba por la región del aire, y aun que tocaba la del fuego; pero que pasásemos de allí no lo puedo creer, pues estando la región del fuego entre el cielo de la luna y la última región del aire, no podíamos llegar al cielo donde están las siete cabrillas que Sancho dice, sin abrasarnos; y pues no nos asuramos, o Sancho miente, o Sancho sueña.

—Ni miento ni sueño respondió Sancho [...].¹¹

Don Quijote no duda de Sancho —o no por completo—. Pone en duda, sí, la altura a la que su escudero dice haber llegado, y esto es así porque para él y sus contemporáneos la luna está por encima del sol, es decir, la región del fuego se encuentra “entre el cielo de la luna y la última región del aire”. Para el valeroso hidalgo no pudieron ir más allá de la región del fuego y, por lo mismo, no pudieron haber alcanzado el cielo donde se encuentran las siete cabrillas (las llamadas Pléyades). No obstante, y a pesar de ello, Sancho ya nos ha dicho —en una vuelta de tuerca enloquecida— que no solo las miró, sino que *también* se apeó de Clavileño y se entretuvo con ellas 45 minutos.

Examinemos las alternativas que nos suscitan las respuestas que ofrece Sancho a los reparos de la Duquesa:

1. Sancho miente diciendo que se bajó ligeramente la venda y que a través de “ese ladito” vio que la tierra no era mayor que un grano de mostaza y los hombres “poco mayores que avellanas”, en cuyo caso Sancho parecería estar tomándoles el pelo a los duques a menos de

11. *Ibid.*, 625.

que hubiese visto *algo* con su imaginación (en este caso, insisto, Sancho no se habría bajado la venda, lo que lo pondría al mismo nivel de don Quijote, quien se encuentra convencido de haber volado por el firmamento).

2. Sancho no miente cuando asegura que se bajó la venda, en cuyo caso estaría asimismo mintiendo al contar a los duques que vio la tierra del tamaño de un grano de mostaza, a los hombres “poco mayores que avellanas” y se entretuvo con las siete cabrillas por 45 minutos.

En resumen, si Sancho se bajó la venda, entonces miente (pues no pudo haber visto nada); si no se la bajó, miente doblemente: primero porque miente diciendo que se la bajó y segundo, pues de habérsela bajado, tampoco podría haber visto nada salvo a los duques, a los comensales y a los criados del castillo.

Dicho lo anterior, quedan pendientes dos cuestiones, a saber: primero, el que los duques pudieran, acaso, haber sido timados por Sancho, y segundo, la razón por la cual Sancho habría querido engañarlos. ¿Qué gana con ello? ¿Desmentirlos? Pero si Sancho sabe que los duques saben que miente, ¿para qué entonces mentirles? Si se ha bajado la venda, tal y como dice, debe saber que todo ha sido una farsa, y si lo sabe, ¿qué pretende al estirla, qué pretende al insistir que ha jugado con las cabritillas y que ha visto desde el cielo a los hombres y a la tierra? Así, pues...

- a) tal vez no ha visto nada y miente doblemente pues nunca se bajó la venda, en cuyo caso estaría jugando el juego de los duques, o bien...
- b) no se bajó la venda pero quiere creer que lo que cuenta pudo verlo, en cuyo caso no estaría mintiendo salvo al decir que se bajó la venda, o bien...
- c) sí se bajó la venda, en cuyo caso miente contándoles una ficción de lo que vio y luego hizo con las cabritillas en el cielo.

Esta última alternativa, misma a la que él se acoge, es la que genera más problemas, pues nos orilla a preguntarnos: ¿por qué miente sobre algo que todos saben que miente? ¿Acaso para descubrir a los demás en su mentira, atraparlos en su propia trampa y ponerlos en una suerte de disyuntiva moral, a saber: que los duques solo podrían refutarlo si reconocieran que todo ha sido una patraña? Dicho esto, no creo, sin embargo, que Sancho los quiera poner en un predicamento de manera consciente; no corresponde con su personalidad. El escudero es un escéptico, sí, pero no es irónico:

no tiene esa capacidad. Si cuenta lo que cuenta sobre las siete cabritillas con las que se entretuvo y sobre lo que vio desde el firmamento, es por cualquier otro motivo que para poner en jaque a los duques. No encuentro una razón coherente por la que haya decidido mentir y por lo mismo me inclino por la primera alternativa: Sancho miente doblemente al decir que se bajó la venda pues en realidad jamás se la bajó y miente asimismo contando lo que dice que miró. Su mentira “parecería” que estuviese intentando engañar a los duques, pero en realidad no está sino engañándose a sí mismo. Al haber mentido con el tema de la venda, no le queda más remedio que continuar –y abundar– en su mentira: Sancho fabula, lo mismo que don Quijote ha fabulado tras su ascenso de la cueva de Montesinos. De allí que la última línea del capítulo abra una infinita gama de posibilidades, a la vez que conecta a Clavileño con los episodios de la cueva. Veamos: “y llegándose don Quijote a Sancho, al oído le dijo: ‘Sancho, pues vos queréis que os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más’”.¹²

Todo está dicho con estas palabras. Si, como opino, Sancho se ha inventado lo que dice haber visto, y si Sancho se ha inventado (para colmo de mentiras) el haberse removido la venda “por un ladito” para ver la tierra y sus habitantes, entonces don Quijote exige que su escudero le corresponda creyéndole lo que dijo haber visto en la Cueva de Montesinos en los capítulos XXII y XXIII de esa misma segunda parte. La mentira de Sancho resulta tan descabellada que, para creerla, don Quijote pide lo mismo: que el cabrerizo le crea lo que él ha visto en la cueva. Pero ¿esto acaso implica que don Quijote le ha creído a su escudero o no le ha creído en absoluto y le hace pensar lo contrario? ¿Por qué le exige fe a Sancho a cambio de tenerle él fe? ¿Negocia, trueca? No lo creo. Don Quijote es, como Unamuno sabía, un hombre de fe inquebrantable. Sancho, no. A lo largo del *Quijote*, el hidalgo ha venido dando una lección a su fiel escudero: hay que tener fe, no podemos pasarnos la vida dudando, por la fe vivimos y es por ella que las ficciones más increíbles pueden hacerse realidad. Don Quijote está dispuesto a creerle siempre y cuando Sancho esté dispuesto a creerle también. A una maravilla (la de Clavileño), responde con otra maravilla (la de Montesinos). Si hay una, ¿por qué no habría dos?

12. *Ibíd.*

Disney consiguió lo mismo que Cervantes y en cierto sentido lo superó: logró penetrar en cada resquicio de la tierra, en cada familia, en cada sueño y fantasía, consiguió llegar a cientos de millones de niños y adultos a través de sus personajes, sus películas y sus historias infantiles. No hace mucho veía un documental sobre su vida. Allí se contaba la obsesión que, desde muy temprana edad, lo motivó: entretener, divertir, hacer felices a los niños. Está claro que lo consiguió. Está claro que Cervantes lo consiguió asimismo. Quien se acerque al *Quijote* como se acerca uno a un armatoste para exégetas e iniciados y no como lo que verdaderamente es, un artefacto de ficción, una insuperable invitación a la evasión y el entretenimiento, a la diversión y al juego, no ha entendido, pues, la obra monumental de Cervantes, no ha entendido lo que Agustín Redondo subraya con acierto en su trabajo “*El Quijote: libro de entretenimiento muy bien pensado*”: “Lo que no se debe olvidar, en contra de la tradición romántica, todavía imperante hoy en diversos sectores de la crítica, es que *El Quijote* es, en primer lugar, un libro de entretenimiento”.¹³ Y es que no hay, en el fondo, mucha diferencia entre lo que Disney y Cervantes se propusieron: divertir, entretener, difundir alegría y contento, alimentar nuestra capacidad imaginativa. Es una lástima que Disney no hubiese reparado en esta semejanza: la hubiese podido explotar a través de películas o en uno de sus juegos mecánicos. No importa. La semejanza existe. Comprobémoslo, si no, en la idea misma que origina este trabajo: Soarin y Clavileño, dos formas análogas de levantar el vuelo y pisar las nubes sin ni siquiera tener que movernos. Ya desde *Dumbo* (1941), pasando por *Peter Pan* (1953), *The Absent-Minded Professor* (1961) y hasta *Mary Poppins* (1964), Disney interpretó correctamente una de las fantasías más poderosas que ha assolado el imaginario colectivo: volar, alcanzar el cielo, flotar sobre las nubes como hiciera Sancho y sentir el viento desde las alturas. Sabía que volar produce miedo, aunque genera alegría. Esta combinación no nos impide, sin embargo, intentarlo, lo mismo que Sancho lo intentó al montar a Clavileño. Algo así ocurre cuando uno se sienta en el simulador Soarin sin saber de qué se trata. A diferencia de Clavileño, Soarin se halla dentro de un enorme *set* o galpón donde no vemos

13. Agustín Redondo, “*El Quijote, libro de entretenimiento muy bien pensado*”, en *XIX Coloquio Cervantino. El Quijote, perspectiva del siglo XXI* (Guanajuato, México: Universidad de Guanajuato, 2009), 32.

nada salvo una escueta hilera de asientos (casi las sillas de un columpio) en el que cada uno de nosotros va a sentarse con los pies colgando en el aire. Acto seguido se apagan las luces, queda todo en tinieblas y levantamos el vuelo. En un instante nos encontramos rodeados por un paisaje de 360 grados de circunferencia por el que atravesamos velozmente. Un viento similar al de los fuelles que animan el falso viaje de don Quijote nos golpea el rostro mientras continuamos ascendiendo por los aires y recorriendo montañas, ríos, desiertos, mares y bosques. Miramos algunas personas haciéndonos señas desde abajo, seres del tamaño de una avellana, como juraba Sancho haber divisado. Si hubiese una diferencia entre ambas aventuras, sería la de que en el *Quijote* los héroes van vendados y en Soarin vamos destapados. No obstante, la venda que cubre el rostro de Sancho y su amo tiene su equivalente en la oscuridad que nos circunda. Cervantes no tenía las herramientas que tuvo Walt Disney, pero las que tuvo (su genio, su imaginación y su pluma), las puso en combustión 400 años antes de que Disney las empleara de otra manera aunque con un mismo propósito: entretener, divertir, llenarnos de alegría y contento. Lo más insólito del viaje con Soarin es que jamás nos movemos de nuestro sitio, todo ha permanecido en una absoluta inmovilidad y a pesar de esto podemos jurar haber volado miles de leguas como hicieran don Quijote y Sancho; al igual que ellos, experimentamos el poder de las alturas y, como a ellos, nos invade el miedo a desplomarnos. En resumen, Soarin permite compenetrarse con los héroes de Cervantes inculcando la desafiante experiencia que implicó la travesía por los aires al reino de Candaya 400 años atrás. Al final del viaje en Soarin, lo mismo que al final del capítulo de Clavileño, no queda sino preguntarnos si valdría la pena tolerar las incontables limitaciones y miserias de la vida cotidiana sin estas aventuras, estas ficciones, estas formas de evasión y de entretenimiento. *

Bibliografía

- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- Redondo, Agustín. “El *Quijote*, libro de entretenimiento muy bien pensado”, en *XIX Coloquio Cervantino. El Quijote, perspectiva del siglo XXI*. Guanajuato, México: Universidad de Guanajuato, 2009.
- Soarin. <<https://en.wikipedia.org/wiki/Soarin%27>>.
- Unamuno, Miguel de. *Vida de don Quijote y Sancho*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

**LITERATURA ECUATORIANA
(SIGLOS XX-XXI): OTROS DESCIFRAMIENTOS
(Ponencias presentadas en el Congreso
de la Asociación de Ecuatorianistas,
Quito, 20-21 de julio de 2015)**

*ECUADORIAN LITERATURE
(XX-XXI CENTURIES): ANOTHER DECODING
(Papers presented at the Congress
of the Association of Ecuatorianists,
Quito 20-21 July 2015)*

**Obreros al servicio de la revolución:
la representación de los intelectuales
ecuatorianos en los años 30***

*Workers at service of revolution: the representation
of Ecuadorian intellectuals in the 1930s*

YANNA HADATTY MORA

Universidad Nacional Autónoma de México

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2016.39.1>

Fecha de recepción: 5 de octubre de 2015

Fecha de aceptación: 30 de noviembre de 2015



* Este artículo se escribió como producto de una estancia sabática de investigación en Quito (2013-2014), gracias al generoso apoyo de la Dirección General de Apoyo al Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México.

RESUMEN

La representación del artista u hombre de letras “como un obrero intelectual”, heredera de la prensa socialista de fines del XIX, resulta un tópico en las publicaciones culturales de izquierda latinoamericanas y europeas del primer tercio del siglo XX, si bien nunca funciona de manera idéntica. Este ensayo atiende a su articulación particular en el caso ecuatoriano durante la década del 30. Para ello parte inicialmente en su búsqueda por textos no literarios, la prensa de izquierda, alguna correspondencia privada, y pasa a revisar más adelante las páginas de poesía y narrativa que incluyen de igual manera esta mediación del intelectual.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, intelectuales, prensa, obreros, izquierda, Generación del 30, literatura, siglo XX.

ABSTRACT

The representation of the artist or man of letters “as an intellectual worker”, heir to the socialist press of the late nineteenth century, is a topic in the Latin American and European leftist cultural publications of the first third of the twentieth century, although it never works in an identical manner. This essay attends to its particular articulation in the Ecuadorian case during the decade of the 30. To do so, it initially starts in the search for non-literary texts, the leftist press, some private correspondence; and then goes on to revise later the pages of poetry and narrative that include in the same way this mediation of the intellectual.

KEYWORDS: Ecuador, intellectuals, press, workers, left, Generation of 30, literature, 20th century.

BRIGADIERES, BARRICADAS, BLOQUES

LA DÉCADA QUE NOS OCUPA se caracteriza en cuanto a la historia cultural porque “el intelectual ha [...] obtenido en los años treinta un protagonismo social inédito, un papel público que lo lleva [...] cada vez más a formular discursos más atentos a las necesidades políticas”.¹ La consulta de las publicaciones periódicas ecuatorianas que se consagran a la discusión del papel del intelectual frente a la problemática de lo que hoy llamaríamos *subalternidades*—campesinado, población indígena, proletariado—, o a cuestionar su propia función en un presente que se concibe como preparatorio para una revolución hacia el socialismo, constituye en gran medida la fuente primaria para rastrear el tópico durante esa década.²

1. Niall Binns, “Visiones apocalípticas, sueños de resurrección. Literatura hispanoamericana de la Guerra Civil española”, *Amnis. Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines. Europe / Amérique* 2 (2011), consulta: 17 de julio de 2014, <<http://amnis.revues.org/1516>>.
2. La elaboración de este texto debe mucho a las aportaciones bibliográficas de los colegas y amigos ecuatorianos Álvaro Alemán, Cristina Burneo, Álvaro Campuzano y Raúl

En el rastreo del t3pico, podemos iniciar con la publicaci3n quiteña *Cartel-peri3dico de difusi3n socialista* (1932). Un art3culo de su primer n3mero, titulado “Posici3n del intelectual”, plantea la existencia de dos tipos de actores del pensamiento en el Ecuador: el “poseedor de un t3tulo acad3mico” y el “traductor de idealismos”. Ambos tipos resultan censurables, el primero porque busca 3nicamente el acomodo social y econ3mico a trav3s del estatus de intelectual, provenga “de familias acomodadas como de los m3s bajos fondos del proletariado, con igual aspiraci3n, demostrando as3 la no existencia entre nosotros de una conciencia de clases”; y el segundo,

que se mantiene en su actitud de Robins3n, constituyendo el m3s alto de ego3smo burgu3s y manteniendo la superstici3n de su ascendencia divina y del fuego sagrado de su inspiraci3n [...] cuando puede conseguir una plaza segura en las instituciones burguesas, ha cumplido generalmente el m3s sagrado de sus deseos.

Finalmente, se menciona la existencia de otro tipo de intelectual, m3s bien de manera ut3pica pues este pertenecer3a a otro tipo de sociedad:

Para terminar, diremos que la posici3n del intelectual en el Estado socialista tiene que ser conseguida por el esfuerzo com3n. Debe de ser el verdadero *brigadier de choque* del Estado Socialista. Es menester pensar que el intelectivamente mejor condicionado debe poner, sin suponer que condesciende, sino con quien cumple un imperativo de la 3poca y est3 seguro de la finalidad de su trabajo, esta capacidad al servicio de todos, y trabajar a la par de todos, como un obrero, como un obrero intelectual.³

Fiel a su esencia colectivista, este, como todos los textos del peri3dico, aparece sin firma, pues el conjunto editor socialista que lo edita no marca distinciones ni jerarqu3as, aunque s3 reconoce en la primera p3gina de cada n3mero el cr3dito a un cuerpo de redactores (conformado por Agust3n Vera Loor, Antonio Jos3 Borja, A. Moscoso C3rdenas, Jaime S. Ch3vez, Jorge Andrade Mar3n, Jorge Reyes y Pablo Palacio).

Serrano S3nchez, y las bibliotecas del Centro Cultural Benjam3n Carri3n y Aurelio Espinosa P3lit.

3. “Posici3n del intelectual”, *Cartel*, n.º 1 (febrero 1932): 2. Las cursivas son del original.

Esta concepción del intelectual como un obrero más, coincide con la que de manera pública y privada revela una y otra vez (si bien no exenta de contradicciones) quien ha sido considerado el ideólogo no solo del Grupo de Guayaquil, sino de la llamada *generación del 30*, Joaquín Gallegos Lara:

Ante todo cultura revolucionaria. Olvidar la decadencia: escribir claro, sin futurismos pasados de moda, haciendo resaltar el valor cósmico de la imagen pero haciéndose entender. Olvidar la decadencia: ser puros, nada de licencia en las costumbres, ni borrachos, ni morfínomanos, ni frecuentadores de prostitutas. Luego no creer que por el hecho de ser intelectuales son superiores a los proletarios y sus guías. Nosotros somos obreros tal como los demás al servicio de la revolución; querer otra cosa es abusar.⁴

Se trata de una de las cartas de Joaquín Gallegos Lara a Nela Martínez, difundidas recientemente en el epistolario *Vienen ganas de cambiar el tiempo*; y corresponde al 30 de diciembre de 1930.⁵

-
4. (65-6). Aunque suene cándida o anticuada la idea de ejemplaridad exigida a los pensadores y escritores, el texto comparte la voluntad de *limpiar* al intelectual y al artista del aura bohemia que solía acompañarlo en los siglos XVIII y el XIX, promovida por parte de un amplio sector de ideología no siempre de izquierda sino más bien correspondiente a la moral burguesa. Igual distinción es exaltada, por ejemplo, por el revolucionario mexicano constitucionalista Félix F. Palavicini, fundador del diario *El Universal* en México: "En España ha desaparecido el bohemio de la literatura; ya los hombres andrajosos y melencidos que hacen perpetuamente la vida de café, no tienen ni peso ni significación allá. El literato español y el periodista español son hombres modernos, gente de bien, probos, laboriosos y equilibrados; hombres que no gastan sus energías en vicios disfrazados de bohemia literaria". Palavicini, "El inmenso imperio de la lengua española", en "El periodismo español", *Lo que yo vi* (México: Talleres Gráficos de El Universal, 1921), 134.

5. *Vienen ganas de cambiar el tiempo. Epistolario entre Nela Martínez Espinosa y Joaquín Gallegos Lara, 1930 a 1939* (Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio / Archivo Martínez-Meriguet, 2012), 65-6.

Es importante insistir en que esta preocupación generacional que involucra al mismo tiempo la claridad en la escritura que las buenas costumbres del intelectual, a más de su rol social, puede sonar desmesurada y extrema en nuestros días. Y sobre todo marcar que no resulta propia de una sola voz: las denuncias públicas por parte de los mismos sectores de izquierda van unas en función del mal comportamiento de los izquierdistas que han convertido la Casa del Obrero en un antro, y otras en la imposibilidad de acceder con textos herméticos a las masas. El jurista socialista lojano Jorge Hugo Rengel habla de la necesidad de "perseguir a estos famosos revolucionarios que medran en el oficialismo; que forman los cenáculos intelectuales de naufragos y bohemios que transforman la Casa del Obrero donde predicaban "marxismo" en burdel, taberna o garito; donde llevan las prostitutas, beben alcohol y juegan el prestigio de la Revolución". Jorge

Siguiendo con la revisión de las publicaciones periódicas, otro número de *Cartel* se plantea la existencia de dos tipos de proletariado, el que se ocupa de la producción material y el que desarrolla la producción intelectual:

La clase esencialmente productora desprovista de capital [...] [p]uede dividirse [...] en dos grandes sectores: [...] de la producción material, que engloba a todos los obreros manuales; y [...] de la producción intelectual, que comprende la actividad directiva, estética, gubernamental, religiosa, etc.⁶

La idea de trabajar por la cultura “como un obrero intelectual”, heredera de la prensa socialista de fines del XIX, resulta un tópico en las publicaciones culturales de izquierda latinoamericanas o europeas en esa década, aunque no opere de manera homogénea. Tres años más tarde aparece la revista trimestral lojana *Bloque* (subtitulada *crítica-polémica-literatura*), en enero de 1935, en cuyas páginas se discute el rol de los intelectuales frente a la lucha y a la causa del proletariado: “Nosotros, hombres de la izquierda política y literaria, hemos abandonado la cómoda situación de espectadores, y asumimos desde hoy nuestro puesto en el frente. *Bloque* es nuestra barricada”. La metáfora bélica aparece nuevamente –así como en *Cartel* el intelectual era “el brigadier de choque del socialismo”– en este primer manifiesto editorial con la idea de la barricada y el frente de batalla, así como en la imagen de su portada, firmada por J. M. Castro V. En ella ocupan el lugar central una figura única conformada de la sumatoria de una veintena de cuerpos masculinos indiferenciables observados en perspectiva, trazados con una línea roja; los hombres caminan desnudos con un avance uniforme de un paso que se da al doblar la pierna izquierda y un pico sobre el hombro derecho hacia un paisaje de montañas bajas apenas sugerido, como la avanzada militar de un regimiento. El pico al hombro como un arma sugiere la labor de los mineros de sacar algo nuevo de la naturaleza, pero sobre todo

Hugo Rengel, “Realidad y fantasía revolucionarias”, en *Bloque* 6 (199-200) (189-202). Y en la misma publicación, el escritor Ángel F. Rojas dice: “es legítima la propaganda revolucionaria en el seno de la literatura. Pero si vamos a hacer propaganda debemos adecuar nuestro lenguaje, [...] bajo pena de no ser entendidos. [...] Los versos revolucionarios se me pone que deben ser versos que puedan llegar a todos los espíritus”. El comentario es parte de una reseña de la obra de G. H. Mata, *2 corazones atravesados de distancia* [sic], “Libros-autores-revistas”, en *Bloque* 1 (79): 77-9.

6. “Socialismo ecuatoriano y lucha de clases”, *Cartel*, n.º 6 (marzo de 1932): 1.

la metáfora del intelectual obrero: “Trabajadores intelectuales de variados matices han puesto sus manos en la tarea de cincelar *Bloque*”, dice la presentación el primer número. Se podría decir que los personajes distan de presentar matices, y más bien componen un verdadero bloque humano. No parecen corresponder demasiado al espíritu verdaderamente heterogéneo de la revista, que más bien se autodefine desde la variedad y la apertura a todos aquellos quienes “se preocupen por el análisis de nuestras realidades, y quieran aportar su esfuerzo a la tarea común de buscar soluciones posibles”.

Poniendo el acento en los matices, Jorge Hugo Rengel, secretario de redacción de la revista, se pronuncia en un artículo del primer número luego de detenerse en revisar la obra de Pablo Palacio y Joaquín Gallegos Lara, por la construcción por parte de los intelectuales del nuevo Ecuador, o más bien de la nueva ecuatorianidad, cuyas directrices serán:

- 1.º unificación y orientación de la inteligencia hacia una disciplina revolucionaria;
- 2.º interpretación de nuestra realidad y planteamiento de sus problemas a través y sobre la base del materialismo histórico;
- 3.º abordamiento de la masa por parte de la inteligencia y organización sistemática de un partido político: socialismo, comunismo o un nuevo partido marxista que surja y se cree de acuerdo con las características del Ecuador y América; y
- 4.º Realización.⁷

Es decir que esta *nueva ecuatorianidad* será producto del desarrollo estratégico de un arte y una cultura revolucionarios. Aquí se ve claramente expresada la idea de que el intelectual es un adelantado en la batalla, e incluso cómo se confunde la estrategia o plan de acción (abordar a la masa, construir un nuevo partido político revolucionario) pues ‘el Ecuador’ nuevo, o su representación o anhelo (‘la ecuatorianidad’ renovada) se halla por completo en las manos de estos obreros intelectuales agrupados, trabajando en conjunto.⁸

7. Jorge Hugo Rengel, “La nueva ecuatorianidad. Mirada de conjunto”, *Bloque* I, 1 (enero de 1935): 28.

8. Entre los colaboradores de *Bloque* se encuentran también quienes conciben la tarea de los intelectuales socialistas en guiar al pueblo en la lucha revolucionaria, vista como “revolución democrática”, es decir, a conseguir a través de las urnas. Esto generalmente marca la distancia entre el proyecto de comunistas y socialistas. En el texto “Disciplina y táctica de un partido”, Alfredo Mora Reyes plantea como primer objetivo para el socia-

Al mismo tiempo, el fraccionamiento y la desconfianza al interior de la izquierda que se percibe desde entonces están marcados por la falta de transparencia y coherencia con el ideario de gran parte de los militantes de ambas facciones. Se acusa a los comunistas de provocar levantamientos indígenas para dejar luego al campesinado a su suerte en el contraataque, y a los socialistas de colocarse en puestos gubernamentales sin recordar su ideario. Frente a estos dos grupos viciados, “Un partido formalmente revolucionario es necesario en el Ecuador”, se afirma en varios textos.

De esta manera, las publicaciones periódicas de los intelectuales de izquierda exhiben con diferentes matices al interior del campo cultural ecuatoriano lo que ocurre en todos los órdenes sociales: el “surgimiento y posterior evolución de las organizaciones laborales en los años treinta”.⁹ En sus páginas, como en las de la numerosa prensa obrera de la época –sin pasar por alto que todas ellas son de circulación limitada– se visibiliza, por ejemplo, la creciente organización en núcleos sindicales de los distintos bloques de trabajadores, que con ellos reemplaza o desarrolla a las organizaciones mutuales preexistentes.

El hito decisivo dentro de esta relación de intercambio recíproco entre historia obrera e historia intelectual lo constituye sin duda la fundación del Sindicato de Escritores y Artistas en 1936. Por lo que se conoce, en casa del escritor y periodista Jorge Fernández se establece el núcleo quiteño conformado por una serie de secretarías: la general a cargo de Jorge Icaza y la de actas de Pablo Palacio; la del interior a cargo del dueño de casa, la del exterior de Francisco Ferrándiz Alborz (Feafa), la del tesoro, de Eduardo Kingman; a más de cinco vicesecretarías a manos de: Augusto Saccotto Arias, Humberto Mata Martínez, Atanasio Viteri, Alejandro Carrión

lismo conseguir el poder, para lo cual cita a Lenin: “Conquistemos el Poder y dueños de éste como instrumento, demos a las masas la educación que las eleve a la categoría de conciencia adaptable a la disciplina social del ideario socialista”. *Ibíd.*, 46. En esta personal lectura leninista, considera el autor que la intelectualidad debe ser entonces, en sus propias palabras, “una vanguardia de choque” del socialismo, una minoría que llegue al poder después de conseguir la adhesión de las masas, las eduque estando ya en el poder, lo cual puede darse estando por ejemplo a cargo de “municipios y más órganos de gestión política”. *Ibíd.*, 47.

9. Guillermo Bustos, “La politización del ‘problema obrero’. Los trabajadores quiteños entre la identidad ‘pueblo’ y la identidad ‘clase’ (1931-1934)”, en *Las crisis en el Ecuador. Los treinta y ochenta* (Quito: Corporación Editora Nacional, 1991), 191. Versión modificada en *Ciudadanía e identidad*, comp. Simón Pachano (Quito: FLACSO, 2003).

e Ignacio Lasso. Al mismo tiempo, los primeros comisionados en Guayaquil resultan Alfredo Pareja Diezcanseco y José de la Cuadra; en Loja, Carlos Manuel Espinosa y Jorge Hugo Rengel (justamente el director y el jefe de redacción de *Bloque*, respectivamente); en Esmeraldas, Nelson Estupiñán Bass; en Ambato, Ernesto Miño; en Tulcán, Diógenes Paredes.¹⁰

El crecimiento de la organización se consolida con la edición de la revista del Sindicato a partir de 1938, conocida como *SEA*, que comparte la misma sigla de sus iniciales; y con la editorial quiteña Atahualpa, que publica en 1938, entre otros libros, la primera edición de *Cholos* de Jorge Icaza y el libro colectivo de apoyo a los republicanos españoles *Nuestra España*. La historia de las artes plásticas en Ecuador queda marcada al organizar el Sindicato en el sonado Salón de Mayo desde fines de los años 30 y durante los 40, donde artistas afines a la estética de protesta encuentran su espacio natural. El logotipo de la agrupación está conformado por el dibujo de dos puños en alto superpuestos, uno blande un pincel y el otro una pluma fuente, identificados así con el conocido gesto del reclamo obrero de empuñar siempre alguno de los utensilios laborales como armas de combate.

LA SOLA CANCIÓN DE LOS POETAS PROLETARIOS:

No es privativa la adhesión a la vanguardia política del periodismo, de la correspondencia privada y del ensayo. La antología *Índice de la poesía ecuatoriana* de Benjamín Carrión (Chile, Ercilla, 1937) brinda una panorámica acerca de la hegemonía que para entonces evidencia también en la lírica la estética del realismo social. Los poetas seleccionados más contemporáneos presentan de manera preponderante poemas militantes, donde si bien no prescinden del tema amoroso o de la descripción natural, ambos se asimilan metafórica o anecdóticamente con la causa revolucionaria. Aparecen así en versos de Ignacio Lasso “Muchas horas trabaja/ trabaja en exceso el río.// Río proletario,/ río moreno/ bajo la dura/ tiranía del puente” (“Junto al río”, 109-110); o en voz de Joaquín Ga-

10. Alejandro Carrión, “Panorama. Constitución del Sindicato de Escritores y Artistas”, *Bloque* II, 4 (marzo de 1936), 307-8.

llegos Lara “Cada beso nuestro/sabe del amargo más allá./ Cada beso nuestro/ sabe que hay el amor sin besos de los indios,/ sabe que hay el amor obrero, tiznado, envenenado de aguardiente” (“Audición proletaria sobre el amor”, 120).

Sin embargo, el compilador dista de considerar como ideales los alcances estéticos de esta poética en el Ecuador de su tiempo. El prólogo enfatiza que no es el gusto por estos poemas lo determinante, sino su representatividad dentro de la producción lírica ecuatoriana. Carrión cree ciertamente en una poesía militante, de izquierda, antifascista, pero en ningún momento esto lo lleva a desconocer la importancia de la calidad poética desde la que la misma se expresa: “Es una lírica de contenido veraz. Casi siempre exagerado por el propagandismo tendencioso. Y al mismo tiempo una lírica muy poco ‘poética’. Que en muchos casos quizá no llega a entrar en el plano literario” (xxi). Y traza la historia de estos poetas: la generación de 1920 en Ecuador, según el mismo crítico, “sin renunciar a su poética, ha incursionado valientemente en lo social, ha probado sentir la emoción de lo colectivo”; a este grupo corresponden Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero, Arias, Miguel Ángel León, Hugo Alemán (xxv). El segundo grupo surge socialrealista, se trata de los poetas de los 30 –y en este grupo ubica a G.H. Mata, Joaquín Gallegos Lara, Pedro Jorge Vera– pero aún estos autores no alcanzan una auténtica poética proletaria según Benjamín, pues su obra parece destinada para élites intelectuales afines, “con un valor, en ciertos casos, de manifiesto para mitin político”. La carencia va por el lado del “vehículo expresivo acercador”, que para Carrión serían por ejemplo en otros autores de la época los “modos populares del canto” de Federico García Lorca o Nicolás Guillén. Al parecer esta preocupación de hacer no únicamente una poesía de tema obrero, sino destinada a los obreros, recorre el mundo: es la misma discusión la que marca al arte tras la Revolución rusa o la Revolución mexicana.

Consideramos de todos modos que de la revisión de los textos de la antología de Carrión y de los poemas que aparecen en las revistas mencionadas, se encuentran, con mayor facilidad que la que esta advertencia introductoria promete, altos momentos poéticos dentro del compromiso político, si bien es cierto que difícilmente de alcance masivo. Entre ellos destaca, por ejemplo, “Mensaje telefónico” de Manuel Agustín Aguirre (92, poema que proviene del libro *Llamada de los proletarios*, 1935), poema de vanguardia en sus vertientes estética y social, con una rica construc-

ción de imágenes violentas, innovadoras, y políticamente comprometidas, por ello más cercanas al futurismo ruso que al italiano:

— ❧ —

Estoy telefoneando a todos los proletarios del mundo:
a los mineros acerados que escarban la vagina de la tierra,
a los que golpean con sus puños las ubres doradas del océano,
a los que habitan como piojos entre la cabellera inflamada de las ciudades

A los proletarios del N.

A los proletarios del S.

A los proletarios del E.

A los proletarios del O.

— ❧ —

¡Qué bella es la cantera de vuestros músculos amargos
y las miradas retorcidas como troncos ardiendo!
¡Vuestras manos hechas para romper las quijadas de los continentes
y las locomotoras de vuestros pechos jadeantes!

Entre los labios de cuarzo impenetrable
se asoman las canciones como los dientes nuevos en la boca de un niño.

— ❧ —

Hombres con cabelleras de llamas:
Arrojad los obuses de vuestros ojos hirvientes,
Cortad de un tajo las cabezas burguesas,
Y que los cuerpos volcados se derramen
Como botellas recién descorchadas.

— ❧ —

Otro poema interesante y valioso en esta revisión resulta “Manifiesto” de José Alfredo Llerena,¹¹ pues en él la voz del poeta tiene una representación en primera persona, que marca la distancia con el pueblo, al tiempo que confiesa una desesperada voluntad de pertenencia al mismo:

11. Benjamín Carrión, *Índice de la poesía ecuatoriana* (Santiago de Chile: Ercilla, 1937), 104.



Un hombre solo no puede penetrar en el pueblo,
 ni atinar la ciencia que los hombres sacan de la alcantarilla,
 ni quemar los retratos de Henry Ford con que se pavonea una vitrina
 mas, nadie ha de negarme la posibilidad de que siquiera por una hora
 yo alcance a asomarme al universal regocijo de la gente perdida.
 Yo también quiero ocupar un puesto al lado de la gente perdida.
 Yo también quiero una bandera y una canción.
 Yo quiero ser soldado a pesar de la idea de Dios,
 a pesar del gobierno, a pesar de la caballería.
 Quiero gritar en la plaza por la rebaja del trigo y del maíz.
 Ya he dejado de ser ciudadano y he dejado de tener vergüenza
 de andar por las calles como un carbonero.



Se trata de otro tópico: el doloroso drama del intelectual que rehúsa programáticamente ubicarse del lado de la pequeña burguesía a la que en su mayoría pertenece por nacimiento, sin lograr ser aceptado la más de las veces por el proletariado con el que se sitúa de manera militante. La enunciación lírica sirve entonces como carta de identidad, en ocasiones no exenta de ecos románticos, si bien generalmente más cercana a la proclama política que a una confesión privada: “Siento el dolor de todos los hombres / porque todos los hombres / están en mí”, dice la última estrofa del poema “Manifiesto” de Manuel Agustín Aguirre en versos que bien funcionan como síntesis generacional.¹²

Un matiz diferente presenta el poema “Canción de nuestro hijo” de Enrique Gil Gilbert, que apareciera años antes en *Bloque* y se incluye igualmente en el Índice:



Esta es la canción única
 que ha sido dicha por todos los de mi clase.

No son de mi clase los de mi sangre.
 Las gentes de mi clase son aquellas
 que con las manos cerradas sobre la hoz, la pica o el martillo,

12. Manuel Agustín Aguirre, “Manifiesto”, en *Bloque* 1, 67.

hacen encima de la tierra lo que no hizo el Génesis.
Son gentes de mi clase los que llevan pecho adentro
la cicatriz madura del amor hambriento y dolorido,
los que no pudieron ensanchar su espíritu frente al firmamento
porque estaban llenos de llanto antes de nacer.

— ❧ —

El poema se plantea al cerrar la función de la poesía proletaria, o más bien quién debe reconocerse como su verdadero autor:

— ❧ —

Porque yo la escriba en un poema
No es nueva ni es mía esta canción.
Se ha cantado en las bocas cansadas
De todos los que trabajan en el mundo;¹³

— ❧ —

Mencionamos finalmente en esta revisión el poema “Nuestra canción” de Aurora Estrada y Ayala, aparecido en *Bloque*, en que la voz lírica se dirige al colectivo de poetas recordándoles con imágenes luminosas o desalentadoras su obligación estética en tiempos de miseria y dolor generales:

— ❧ —

Compañeros:
ahora no la belleza de los cielos del trópico,
ni la embriaguez inmensa de las noches costeñas
ni el olor de las selvas
ni el viento ni la voz de las aguas
exprimidas sobre nuestras canciones...
Nada más que el dolor proletario,
nada más que el gotear lento de lágrimas y sangre
de las madres obreras!

13. Enrique Gil Gilbert, “Canción de nuestro hijo”, *Bloque*, 126-8.

Ahora:

solo el dolor de nuestros hombres que se embriagan para olvidar la miseria,
solo nuestra amargura tejido con las tinieblas que envuelven la tierra de
los pobres

volcándose en nuestro canto de hoy, leña para las hogueras de la Revolución.

Esa sola canción pueden decir los poetas proletarios!¹⁴

— ❧ —

**DE APÓSTOL DE LA REVOLUCIÓN
A PROLETARIO-PEQUEÑO BURGUEÉS:
EL INTELLECTUAL Y LA NOVELA OBRERA**

Sin lugar a dudas es el prolífico Humberto Salvador, con la publicación de tres novelas obreras durante la década del 30 –*Camarada* (1933), *Trabajadores* (1935), *Noviembre* (1939)– se convierte en el principal exponente del género.

Las novelas de Salvador distan de ser las usuales novelas proletarias, por la mezcla de estéticas y de intertextos que en ellas encontramos, así como por la falta de la constitución de un proletariado fuerte y real, a la manera en que se observa en esos años en otras latitudes. En esto resulta un retrato fiel de la época. Recientes estudios sobre la historia obrera del Ecuador ponen énfasis en la heterogénea constitución del proletariado ecuatoriano en los años 30. Un artículo sobre la conformación de los asistentes al congreso obrero de Ambato en 1938, por ejemplo, demuestra cómo para entonces la mayoría del sector era agremiado más que sindicalizado, artesano más que obrero, su agrupación más regional más que nacional, y el agremiado más bien serrano de ciudades chicas que de Guayaquil o Quito.¹⁵ Como dato ilustrativo acerca del predominio de los artesanos, señala el autor del artículo comentado que un peluquero quiteño presidía el Congreso. Así la galería de personajes de las mencionadas novelas está

14. Aurora Estrada y Ayala de Ramírez Pérez, “Nuestra canción”, *Bloque* 6, 209-10.

15. Respecto a este tema, se han seguido sobre todo los valiosos análisis de los historiadores Guillermo Bustos y Carlos de la Torre. A propósito de estas conclusiones es oportuno recordar que a fines de los años 30 apenas el 34% de la población ecuatoriana habitaba en asentamientos urbanos y cerca de un 60% se encontraba en la Sierra.

conformada por militares de bajo rango, lavanderas, policías, prostitutas, peluqueros, personal de servicio de fondas, vendedores de cigarrillos o periódicos, costureras y sastres, zapateros; mismos protagonistas de los poemas comentados. Por excepción tropezamos con una única obrera: Julia, operaria de tiempo completo de una fábrica de medias, personaje de *Camarada* de Salvador.¹⁶

En cuanto a la figura del intelectual, al parecer asoma de manera menos frecuente en la narrativa. El padre del protagonista de *Trabajadores. Recuerdos de un muchacho desvalido* (1935), se lamenta no haber proporcionado mejor formación a su hijo. Y le hace prometer en su lecho de muerte continuar con la tarea revolucionaria que él –como teniente insubordinado a un gobierno despótico– iniciara: “Hubiera querido educarte con todo esmero. Hacer de ti un verdadero soldado de la humanidad. La mejor ilusión de mi vida ha sido la de que tú llegues a ser un apóstol de la revolución social. Un pensador, un agitador, un orador”.¹⁷ Se trataba de un teniente insurrecto, que paga con su salud y finalmente con su vida ser el primer revolucionario del Ecuador. *Soldado de la humanidad, apóstol de la revolución*, son nuevos epítetos de caracterización idealizada del obrero intelectual, pensador o artista revolucionario, como guía del pueblo hacia la anhelada revolución.

Sin embargo, donde se pinta el modelo con mayor apego a la realidad es en la novela *Camarada. Apuntes de un hombre sin trabajo* (1933). Alberto, el narrador protagonista desempleado a partir de que pierde el trabajo como amanuense de un Ministerio, se encuentra de vecino de puerta en su cuartucho en un conventillo del barrio quiteño de San Blas con quien representa al intelectual proletario por excelencia. Y describe el encuentro: “tiene deshechas las piernas. El tórax extraordinariamente desarrollado, gruesas las facciones. Desordenado el cabello. Viste traje obrero. [...] Nota que le observo. Me arroja una mirada ardiente, síntesis

16. En este mismo sentido, dentro de los preparativos para el mencionado congreso se abrió un debate sobre quiénes debían asistir, al considerarse, por ejemplo, que el obrero profesional percibía un salario mientras que el artesano en opinión de algunos, era “un pequeño capitalista” (“Acta de la Comisión”, sesión del 3 de junio de 1938, 3, ASAll, citada por Bustos, 84). Se tuvo que reconocer finalmente, ante muchos testimonios de artesanos de pequeños talleres que “un cierto sector del artesanado pertenecía a la clase obrera y que otro por oposición carecía de dicha condición obrera” (G. Bustos, 86).

17. Humberto Salvador, *Trabajadores. Recuerdos de un muchacho desvalido* (Quito: El Conejo, 1985): 179.

de orgullo y desdén. [...] Tiene mucho talento. Lee y escribe todo el día. Cada semana publica un periódico llamado *LA HOZ*.¹⁸ En la descripción del militante intelectual Gonzalo se adivina fácilmente la voluntad de retratar a Joaquín Gallegos Lara: “viste Gonzalo como un obrero. Lleva pantalón azul, hecho con tela del país. Zapatos viejos. Camisa de trabajo. Me enseña un montón de libros”.¹⁹ Gonzalo intenta reclutar para el Partido a su vecino, pues una célula del mismo opera en su habitación. Al verlo, Alberto piensa en Mariátegui. El vecino viste como obrero, trabaja como obrero, publica un periódico obrero y dirige una célula revolucionaria. Es el obrero intelectual. Pero es discapacitado, carece de empleo, no puede mantener a su madre y sus hermanos. El personaje de Gonzalo lamentablemente –como otras construcciones fallidas– no se retoma en el libro.²⁰

Quizá este abandono del intelectual representado se deba a que la realidad de miserias continuas que se nos narra, no tiene espacio redentor para ningún personaje. Más adelante en la misma novela, la posible actividad intelectual es vista con desdén, y el rol intelectual se mira con sarcasmo: “¡Juventud, juventud! Ya se prendió una hoguera. Arrojaremos ahí todos los libros. ¿Para qué sirve la cultura? Nosotros no debemos sino saber redactar las notas oficiales”.²¹

18. Humberto Salvador, *Camarada. Apuntes de un hombre sin trabajo* (Quito: Talleres Tipográficos Nacionales, 1933), 10-1.

19. *Ibíd.*, 66.

20. En cuanto al modelo del personaje, es bien sabido que Joaquín Gallegos Lara trabaja realmente con los sindicatos –redactando todo tipo de documentos para apoyo y organización política de los obreros, e instrucción de los mismos– y es un obrero más por la vestimenta, por sus penurias, por la militancia, es portado por un obrero. Tiene libros que no son suyos pues no los puede pagar pero no para de leerlos.

21. H. Salvador, *Camarada*, 194.

Por otra parte, la imagen del “obrero intelectual” fue muy criticada por diversos sectores. El autor de la española generación del 98, Ramón del Valle-Inclán, decía al respecto en son de chanza a principios de la década: “Lo que más me indigna es esa pobre gente que se vanagloria del título obrero intelectual. No comprendo... ¿Qué es eso? Ahora ruedan por ahí tres tópicos horribles: el feminismo, el obrerismo y el americanismo. A mí me subleva la sangre cuando oigo lo de obrero intelectual. ¡Qué cosas! El intelectual no puede ser obrero. A menos que sea un faquín a sueldo de un periódico o de una editora. El intelectual crea. El obrero sirve para la creación del otro” (Francisco Lucientes, “¿Cómo será España bajo la futura Constitución?, entrevista a Don Ramón del Valle-Inclán”, *El Sol*, Madrid (20 de noviembre de 1931); reproducido en *El Viejo Topo*, 71).

En este mismo sentido se pronuncia en una crónica desde París César Vallejo (*Variedades*, n.º 1057, 2 de junio de 1928), “Obreros manuales y obreros intelectuales”, al objetar que no son comparables ambos roles. En una lectura rousseauiana, la candidez y la

Dentro de esta misma mirada crítica al interior de la izquierda militante, vale la pena recordar un fragmento narrativo de Pablo Palacio, en *Vida del ahorcado* (1934), en que la definición social del intelectual y la crisis de su rol es descrita con el mismo tono descreído, parodiando incluso la jerga de época:

Quería explicaros que soy *un proletario pequeño-burgués* que ha encontrado manera de vivir con los burgueses, con los buenos y estimables burgueses.

He aquí un producto de las oscuras contradicciones capitalistas que está en la mitad de los mundos antiguo y nuevo, en esa suspensión del aliento, en ese vacío que hay entre lo estable y el desbarajuste de lo mismo: Tú también estás ahí, pero tienes un gran miedo de confesarlo porque uno de estos días deberás dar el salto y no sabes si vas a caer de este o del otro lado del remolino. Mas aquí mismo estás enseñando las orejas, amigo mío, tú, enemigo del burgués, que ignoras el lado donde caerás después del salto. Pero ya me lo aclaras todo: Estoy viviendo la transición del mundo. Aquí, delante de mí, está la volcadura de campana, del otro lado de la justicia, y aquí mismo, dentro de mí, están todos los siglos congelados, envejecidos y grávidos.²²

El obrero intelectual, apóstol de la revolución, se desintegra de manera indetenible en estas últimas visiones hasta quedar en un “proletario pequeño-burgués” que encuentra acomodo para habitar entre burgueses, redactar para el gobierno, ya sin fe revolucionara. Sin adscripción política clara, el suyo es un trabajo asalariado más.

bondad del obrero manual se opone a la deshonestidad propia del escritor: “Muy interesante sería el libro de un obrero manual en que éste nos dijera por qué no es obrero intelectual. Sin duda, todas las razones que él diera podrían resumirse en una sola: el pecado original de la deshonestidad que es innato a la labor del escritor” (Vallejo 1985, 262). Además, sus trabajos no pueden tabularse del mismo modo, pues en el obrero manual todo trabajo es contable y mensurable, no así en el que aquí nos ocupa: “La función social de cooperación humana –de producción, en lengua marxista o de rendimiento, en términos patronales– difiere, asimismo, del obrero manual al intelectual. En el primero, el trabajo es, por naturaleza, leal y de un valor claro y apreciable en cifras concretas. El esfuerzo es susceptible de ser medido y controlado con rigurosa exactitud. Si su tarea en un día es de perforar tres metros de terreno, el obrero no puede pretender que ha cumplido su obligación si solo ha perforado dos metros ochenta centímetros. La forma material de su trabajo repugna mistificaciones y estafas. No sucede lo propio con el obrero intelectual” (Vallejo, 263).

22. Pablo Palacio, *Vida del ahorcado* (Buenos Aires: Final Abierto, [1934] 2013), 56. Énfasis añadido.

A manera de conclusión provisional, pues un más largo y sostenido rastreo sería necesario para hablar de verdaderas conclusiones, podríamos pensar que la multiplicidad de las imágenes que se gestan en torno al intelectual en la década del 30 parece obedecer a que al momento mismo en que se gesta la quimera de la transformación social con la figura del intelectual obrero comprometido con el pueblo –en la modalidad de seguidor del verdadero proletariado o como guía del mismo– surge la desesperanza al contrastarla con la historia nacional, y su realidad crítica en especial para los sectores medios y bajos, que se ven depauperados y acorralados en un ingreso insuficiente frente a una inflación galopante en esa década. Como es conocido, las huelgas y manifestaciones de entonces hallan en el Ecuador desmoralizantes e inmediatas consecuencias represivas. Las lecturas modélicas, de los ejemplos español y mexicano, pero sobre todo soviético, hablan de realidades diferentes en que los revolucionarios tomaron el poder, mientras que en el Ecuador estas posibilidades se miran solamente como anhelos cada vez más lejanos. En la siguiente década aparecen novelas que se ocupan de narrar la tragedia o el desencanto de los 20 y los 30, como *Las cruces sobre el agua* o *Los animales puros* (1946), pero resultará cada vez más difícil sostener la utopía de una revolución que en lugar de acercarse, se aleja más y más. *

Bibliografía

- Binns, Niall. “Visiones apocalípticas, sueños de resurrección. Literatura hispanoamericana de la Guerra Civil española”. *Amnis. Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines. Europe/Amérique 2* (2011). Consulta: 17 de julio de 2014. <<http://amnis.revues.org/1516>>.
- Bustos, Guillermo. “La identidad ‘clase obrera’ a revisión: una lectura sobre la representación del Congreso Obrero de Ambato de 1938”. *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 2 (1992): 73-104.
- . “La politización del ‘problema obrero’. Los trabajadores quiteños entre la identidad ‘pueblo’ y la identidad ‘clase’ (1931-1934)”. En *Las crisis en el Ecuador. Los treinta y ochenta*, 189-229. Quito: Corporación Editora Nacional, 1991. Versión modificada en *Ciudadanía e identidad*, compilado por Simón Pachano. Quito: FLACSO, 2003.
- Carrión, Benjamín. *Índice de la poesía ecuatoriana*. Santiago de Chile: Ercilla, 1937. *Cartel*. Quito (1932).

- Chávez, Fernando. “La familia entre los obreros urbanos del Ecuador”. *Élan. Revista de Arte y Literatura* II, 7 (enero de 1933): 42-9.
- Gallegos Lara, Joaquín. “La Asamblea constituyente y los trabajadores de la cultura”. *El Universo. Noticiero tropical*. 14 de julio de 1944, 6.
- Greet, Michele. “Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman”. *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* 25 (I semestre de 2007): 93-119.
- Guerra Cáceres, Alejandro. “Entre la literatura y la protesta”. En *Biografía de Joaquín Gallegos Lara*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2009.
- Lampadario*. Quito (1931) / *Elan* (1932).
- Lucientes, Francisco. “¿Cómo será España bajo la futura Constitución? Entrevista a Don Manuel del Valle-Inclán”. *El Sol*, Madrid (20 de noviembre de 1931), *El Viejo Topo*, n.º 236 (2007): 71-5.
- Milk, Richard L. *Movimiento obrero ecuatoriano. El desafío de la integración*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador / Facultad de Ciencias Económicas / Abya-Yala, 1997.
- Morón, Gabriel. *La ruta del socialismo en España*. Madrid: Editorial España, 1932.
- Palacio, Pablo. *Vida del aborcadado*. Buenos Aires: Final Abierto, [1934] 2013.
- Palavicini, Félix Fulgencio. *Lo que yo vi. Instantáneas del Viejo Mundo*. México: Talleres Gráficos de El Universal, 1921.
- Salvador, Humberto. *Camarada. Apuntes de un hombre sin trabajo*. Quito: Talleres Tipográficos Nacionales, 1933.
- . *Noviembre*. Quito: edición del autor, 1939.
- . *Trabajadores. Recuerdos de un muchacho desvalido*. Quito: El Conejo, 1985.
- Torre Espinosa, Carlos de la. “Región, clase y discurso: análisis crítico de varias obras recientes sobre el proceso social y político ecuatoriano entre 1930 y 1950”. *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 4 (1993).
- Vallejo, César. “Obreros manuales y obreros intelectuales”. *Variedades* (2 de junio de 1928), reproducido en *El arte y la revolución. Obras completas*. T. 2. Lima: Mosca Azul, 1973.
- Ycaza, Patricio. *Historia del movimiento obrero ecuatoriano*. T. 2. Quito: CEDI-ME, 1984 y 1991.

**Acoplamientos sorprendentes
y vecindades armoniosas: documentos
olvidados de Jorge Carrera Andrade**

*Surprising links and harmonious neighborhoods:
forgotten documents of Jorge Carrera Andrade*

ÁLVARO ALEMÁN

Universidad San Francisco de Quito

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2016.39.2>

Fecha de recepción: 8 de octubre de 2015

Fecha de aceptación: 18 de diciembre de 2015



RESUMEN

Durante su primera estancia en Europa, Jorge Carrera Andrade (1903-1978), tal vez el poeta ecuatoriano de mayor renombre en el siglo XX, tradujo, para la editorial Cervantes de Barcelona, una pequeña novela de Boris Lavrenef (1891-1959) titulada *El séptimo camarada*. El presente ensayo examina las condiciones de producción de la traducción de Carrera Andrade, algunas características de la traducción y reflexiona sobre el lugar que esta obra ocupa dentro de su poética.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, poetas, traducción, Boris Lavrenef, poética, traductores.

ABSTRACT

During his first stay in Europe, Jorge Carrera Andrade (1903-1978), perhaps the most renowned Ecuadorian poet of the 20th century, translated a small novel by Boris Lavrenef (1891-1959) titled *El séptimo camarada* for the Cervantes publishing house in Barcelona. This essay examines the production conditions of Carrera Andrade's translation, some characteristics of the translation and reflects on the place that this work occupies within his poetics.

KEYWORDS: Ecuador, poets, translation, Boris Lavrenef, poetics, translators.

CARRERA ANDRADE HA sido para mí, durante mucho tiempo, una figura ineludible, necesaria y al mismo tiempo, enigmática. Su talla continental y planetaria como poeta, sin embargo, tiende a subordinar su enorme producción textual, realizada durante décadas y sobre diversos y variados escenarios. Carrera Andrade fue un polígrafo ecuatoriano, ofició como ensayista, crítico literario, reseñista, historiador, biógrafo, diplomático, cronista, editor, hasta músico si uno considera su participación en la creación de *Vasija de barro* junto con otros poetas y escritores en la casa de Oswaldo Guayasamín allá por 1950, a lo que podemos añadir su fecunda labor como editorialista, y traductor. Su obra poética ha sido objeto de variados e importantes estudios entre los que se destaca la labor sistemática y apreciable de su más asiduo y lúcido comentarista, el Dr. Enrique Ojeda. Su larga trayectoria intelectual, que abarca lenguas, continentes y décadas apenas ha sido asumida por la crítica y su producción en prosa casi no ha recibido atención.

Sin lugar a dudas, una de las tareas fundamentales de los estudios de Carrera Andrade en este siglo deberá ser la de buscar la integración de su variada producción intelectual. ¿Cuál es la incidencia, por ejemplo, de su labor diplomática, sobre su obra poética?, ¿cómo opera su producción historiográfica en la elaboración de su cambiante representación del Ecuador? ¿Cuál es la relación entre su poética y la selección y traducción de poetas

franceses que le ocupó cerca de cuatro lustros? ¿Cuál fue su impacto en la construcción de un canon literario en el Ecuador? Estas preguntas y muchas otras marcan un notable y al mismo tiempo entusiasta espacio abierto para el despliegue y crecimiento de nuevos acercamientos críticos a la vasta obra de Jorge Carrera Andrade.

Mi propósito de hoy, bajo el espíritu de los nuevos descubrimientos y placeres que la obra de Carrera Andrade aún nos depara, consistirá en ofrecer algunas noticias y observaciones sobre una serie de documentos importantes que Carrera Andrade elaboró aproximadamente entre los años 1929 y 1931, durante su permanencia en Barcelona, España, en los años previos a la República y a la Guerra Civil.

Se trata fundamentalmente de la traducción de dos novelas, que le fueron encomendadas por Victor Clavel, director de la editorial Cervantes, para una nueva colección, llamada Universo, que inicia con la traducción de la novela *El séptimo camarada*,¹ subtitulada *novela de la Rusia bolchevique*. Victor Clavel es una figura importante en la difusión de la literatura americana en España. Funda Cervantes en 1916 y se convierte en uno de los ejes del Arielismo, su difusión de la obra de Rodó en España es crítica a la vez que su labor editorial es expansiva; publica textos de múltiples rincones del mundo y traduce o encarga la traducción de obras que van desde el francés hasta el mismo hindú. Al mismo tiempo, Clavel es un simpatizante del fascismo habiendo él mismo publicado en los años 20 un libro introductorio al fascismo de Mussolini en que hace una exégesis del mismo.² Sea cual fuera la naturaleza de su relación con Jorge Carrera Andrade, lo cierto es que la obra que le asigna, y que Carrera Andrade dice haber “portado desde Francia” (un asunto enigmático en sí porque la obra no consta en la BNP)³ se publica, a mi parecer, como un texto dispuesto a hacer una advertencia.

-
1. Boris Lavrenf, *El séptimo camarada: novela de la Rusia bolchevique*, trad. Jorge Carrera Andrade (Barcelona: Editorial Cervantes, 1930).
 2. Vicente Clavel, *El Fascismo: ideario de Benito Mussolini* (Barcelona: Editorial Cervantes, 1923).
 3. La obra no consta en la Bibliotheque Nationale de Francia en París, salvo por una edición de 1950. Es posible que lo que Carrera Andrade manejaba era una edición rusa, traducida al francés directamente, como solía ser el caso de la política cultural soviética de los años 30. En cualquier caso, no hemos podido encontrar una edición de la novela en francés, previo al año 1950.

Mussolini y Lenin son las dos personalidades descollantes de las nuevas tendencias políticas y sociales creadas por el destructor cataclismo guerrero, y ambas son sus símbolos opuestos: Mussolini representa la resurrección gloriosa de una nación juvenil y entusiasta; Lenin es la triste mueca de un pueblo que muere en la miseria; agotada su virilidad y extinguida su fe; Mussolini es la nación que empieza a ser más considerada; Lenin es la tierra funeraria, a la que van unos hombres compasivos a llevar un poco de pan, un poco más de vida al moribundo.

No olvidemos, de antemano, el poema que lanza a Jorge Carrera Andrade a la fama, “Lenin ha muerto” y que lo pone firmemente rumbo a Europa como representante socialista al V Congreso Internacional a celebrarse en Moscú. El hecho es que, en manos de Clavel, el libro que Carrera Andrade había sido contratado para traducir debía cumplir un rol importante: servir como *caveat* ante la posibilidad del socialismo. Podemos observar aquello en la portada de la edición, asignada a su vez al gran ilustrador catalán Víctor Aguado. Lo que vemos expuesto ante nosotros es el fresco del efecto aplanador de la Revolución de octubre, la gran maquinaria (¿posiblemente con matices futuristas?) de la revolución que barre las masas humanas ante su implacable, violento e inhumano paso. Las expresiones de los individuos que sufren su conversión en obstáculos ante el progreso soviético, con Adamov a la cabeza, el protagonista de la novela, cuentan de por sí su historia de dolor, desplazamiento y *pathos*. La novela en sí ratifica en parte esta visión, leída hoy en día, a casi un siglo desde los sucesos de octubre; sorprende ver esta representación crítica de los excesos del proceso revolucionario, filtrados por medio de la voz anómica y ponderada de su narrador principal, el barbudo Adamov. Clavel parece también haberse tomado la libertad de incidir en el título de la novela en su encarnación española; su propuesta es *El séptimo camarada* en oposición a la traducción literal de *Sedmoy Sputnik*, literalmente “El séptimo satélite” que es, de hecho, la traducción que lleva la obra al francés, al inglés y al italiano, entre las que he podido encontrar. La modificación seguramente responde a la necesidad de gesticular de inmediato a la condición *soviética* de la obra, al grado de separación de esta de la producción bibliográfica española.

El autor de la novela es Boris Lavrenf. En su autobiografía, *El volcán y el colibrí*,⁴ Carrera Andrade apenas hace mención del asunto, sim-

4. Jorge Carrera Andrade, *El volcán y el colibrí* (Puebla: Editorial José M. Cajica Jr., 1970).

plemente anota que hizo la traducción de una edición francesa que tenía en su poder y que la obra se publica en 1930. Más noticias aparecen en la solapa de *Latitudes*,⁵ un libro publicado en Ecuador en 1934 y que recoge algunas de las *Cartas al Ecuador* del poeta, junto con impresiones de su estadía europea de finales de los años 20. En ese libro, en que se listan las obras de Carrera Andrade (hasta entonces apenas un par de poemarios) aparece una mención de su labor como traductor. Se menciona la edición en Barcelona de *El séptimo camarada* y junto con esta la traducción de una segunda novela, esta vez del escritor francés Eugene Dabit, *Hotel del Norte*.⁶ De esta mención no consta sello editorial ni fecha de impresión, aunque recibimos confirmación de este trabajo por parte de Enrique Ojeda, que entrevistó al poeta en persona y que ratificó el dato. Aparentemente, Carrera Andrade tradujo la novela pero esta nunca llegó a imprenta, presumiblemente por asuntos vinculados a la guerra civil española. La primera edición en castellano de la enormemente popular novela de Dabit aparece impresa en 1944, traducida en Buenos Aires por Martín Rivas, un pseudónimo que evoca la gran novela realista chilena del siglo XIX, de autoría de Alberto Blest Gana. Resulta interesante que ambas novelas traducidas por Jorge Carrera Andrade fueron eventualmente llevadas al cine: la novela de Dabit, en 1938 por Marcel Carné de la llamada escuela de realismo poético del cine francés; la de Lavrenéf, en 1967 por Alexei German. Esta última, dicho sea de paso, se puede ver en línea.

Ambas novelas comparten ciertas características: las dos son novelas de izquierdas, la una sobre la Revolución de octubre y sus secuelas, la otra, un recuento y ejemplo de la novela proletaria francesa en que se registran viñetas de la vida de obreros alojados temporalmente en un hotel popular. Ambos textos se sitúan con fuerza dentro del realismo y ambos también, aunque con cierta sutileza, denuncian la experiencia vivida y toman partida a favor de un régimen político y económico nuevo.

Recordemos que Carrera Andrade participa de la fundación del Partido Socialista ecuatoriano a mediados de la década de los 20 en el Ecuador, que escribe y recita en público con frecuencia dos textos inusitados e incómodos en su canon tardío, “Canto a Rusia”, también titulado

5. Jorge Carrera Andrade, *Latitudes (Hombres, viajes, lecturas)* (Quito: Editorial Elan, 1933).

6. Eugene Dabit, *Hotel del Norte*, trad. Martín Rivas (Buenos Aires: Siglo Veinte, 1944).

“La noche de la estepa” y “Lenin ha muerto”. Es nombrado secretario general del partido y, auspiciado por el mismo, viaja a la URSS al congreso de la internacional socialista. Carrera Andrade inicia su estadía en Europa a través de Berlín, viaja a París y posteriormente a España. Este primer viaje está marcado por la ausencia de recursos y por la constante lucha por la supervivencia, en plena crisis económica y política europea. Carrera Andrade, amparado por algunos amigos y contactos ecuatorianos y otros que le son recomendados en el mundo de las letras hispanoamericanas, desem-boca en Barcelona en 1929 y asume así, como trabajo y como medio de subsistencia, la traducción literaria.

Boris Lavrenef, escrito a veces Levrenev o Lavrenyov, es el nombre de pluma de Boris Andreyevich Sergeyevev, nacido el 5 de julio de 1891 en Kherson y muerto en Moscú en 1959. Lavrenef fue hijo de un maestro de literatura, se educó en la escuela de jurisprudencia de la Universidad de Moscú y se inició escribiendo versos junto a un grupo de moscovitas futuristas llamado el colectivo mezonin, un mezanine de poesía. Lucha en la Primera Guerra Mundial con el ejército zarista y luego en la Revolución de octubre con los rojos. Trabajó como corresponsal de guerra y, a partir de 1924, la publicación, primero de sus relatos y luego de sus novelas, lo lleva a la fama. Lavrenef es un escritor interesante, ocupado de una visión del conflicto histórico que celebra el heroísmo cotidiano en lugar de que aquel de los grandes acontecimientos. Un escritor sensible al dolor y al trauma de la guerra que, pese a su inserción ideológica a favor de los bolcheviques, no ahorra expresividad o empatía a favor de todos los combatientes.

La novela trata de un antiguo catedrático de Derecho Militar que durante la Primera Guerra Mundial ha tenido el rango de general. Tras la revolución es hecho prisionero junto con otros altos oficiales zaristas y luego puesto en libertad porque en 1905 se negó a procesar algunos soldados que en el presente ejercen poder político. Entonces vaga por Petrogrado sin saber qué hacer, su piso ha sido requisado, tampoco sus antiguos amigos están dispuestos a ayudarlo. Finalmente, se dirige a sus antiguos vigilantes bolcheviques que le habían tratado como persona y se une al Ejército Rojo. El texto es fundamentalmente una exploración de la anomia, la alienación ante el nuevo orden social resultante de la revolución, que recubre al protagonista Adamov y lo envuelve en un océano de incertidumbre y de inestabilidad identitaria. La obra fue llevada al cine en 1967, al igual que otros libros de Lavrenef, en una de las mejores muestras

del cine soviético de su momento. De hecho, la película se plantea como un antecedente importante para *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea, una de las obras más importantes del cine latinoamericano de todos los tiempos.

Transcribo a continuación dos fragmentos de la traducción de Carrera Andrade:

Estaba sombría y pelada. Pasaba por la escarlatina revolucionaria. La pelusa seca y contagiosa se desprendía de su cuerpo de tierra. Silbante y ruidosa se lanzaba sobre las aceras, azotada por los ímpetus del viento mojado que venía del mar. Se desprendía de todos lados en capas espesas. Caía de las bocas de los viandantes, de los muros, en forma de escombros de cal y de yeso, y de los anuncios cuadrados de color deslumbrante y con letras doradas.

La calle se desnudaba de día en día con un cinismo flojo y sin alma. Y hasta las gentes eran parecidas a esa pelusa marchita que despiden con el viento las moradas por donde ha pasado la enfermedad (9-10).

Contrastemos la traducción de Carrera Andrade, con otra –mía–tomada de la edición en francés de 1950,⁷ de forma mucho más literal:

Toda la calle se descascaraba, experimentaba fiebre escarlata revolucionaria. Desde su cuerpo de ladrillos, la piel seca e infectada se desprendía y rizaba con un siseo y susurro en el pavimento, azotado por una ráfaga de viento proveniente del mar. Se desprendía de todo lado. Del labio caído del vagabundo caía como cáscara masticada de girasol, de las paredes, como pequeños cuadrados de pintura rota y copos delicados de hojas de oro. La calle se desnudaba día a día con una indiferencia descuidada y cínica. Hasta las personas eran como las escamas inútiles que las casas escarlatas habían tirado fuera, hacia el viento mojado (11-2).

Un segundo ejemplo

El tiempo giraba sin descanso por encima de la ciudad, envuelto en los pliegues del viento venido del mar, destruyendo las creaciones del hombre y de la naturaleza, por simple divertimento. Con su inmensa mano invisible, rompía los vidrios en las casas, desgarraba las cortinas y rajaba las puertas, lamía los ángulos de los inmuebles, levantaba la argamasa, reventaba los absesos hinchados de los ladrillos; inflaba y rajaba el asfalto de las ace-

7. Boris Lavrenef, "Le septieme satellite", en *Le Quarante et unième*, trad. V. Joukov (Moscú: Editions en Langue Etrangère, 1950).

ras socavadas, despegaba las losas y se arrastraba por los agujeros que había cavado, gruñendo como un cerdo; mordía con fieros dientes los muelles, los fragmentos de piedra tallada; arrancaba las astas de las banderas que había sobre los palacios, quitaba de los techos podridos las tejas de palastro herrumbroso y avivaba los incendios de cabellos de oro alrededor de las estufas calentadas con exceso.

A veces, fatigado por su trabajo, el mal tiempo se tumbaba sobre la ciudad, debajo de las nubes bajas y grises, con el vientre al aire. Soplabla y parecía sorprenderse de la tenacidad de la vida, a la que le era imposible aniquilar (149-50).

Contrastemos

El tiempo corría agitado sobre la ciudad, corriendo contra el viento del mar y entreteniéndose con la destrucción. Con una enorme mano invisible rompía el vidrio de las ventanas, hacía añicos de marcos y puertas, desmenuzaba las esquinas de las casas, levantaba con violencia las faldas de yeso para poner a la vista las llagas de ladrillo inflamado que se encontraban por debajo. Torcía y rajaba el asfalto del pavimento hundido, rasgaba los adoquines de madera y piedra de los caminos y se revolcaba, gruñendo como un cerdo, en los grandes baches abiertos. Mordía y sacaba pedazos del azúcar de granito del terraplén, agarraba las astas de los pabellones de los palacios, arrancaba y crispaba las planchas de acero herrumbradas, junto con el viento, abanicaba fuegos de cabello dorado de las pequeñas estufas improvisadas y sobrecalentadas.

A veces, agotado de esta actividad enajenada, el tiempo se tendía a lo largo sobre sus espaldas en las nubes grises y cercanas y, resoplando y jadeando, se maravillaba de la tenacidad de la vida (159).

La traducción de Carrera Andrade es sintética, compacta, interesada en sostener la expresividad maravillosa de la prosa de Lavrenef más que por marcar una fidelidad ritualística ante el documento. Tal vez sea posible pensar en la obra poética de Carrera Andrade de una manera similar, como aquella de una poesía de las equivalencias, de los traslados. Tal vez sea arriesgar demasiado el postular que Carrera Andrade asume, de su contacto con la literatura “de izquierdas” una cierta orientación que valora la “objetividad” que reclamó una vez el naturalismo y de la que después se apropió el llamado populismo literario de Dabit. Si esto es así, si Jorge Carrera Andrade quiso establecer una actitud mimética con la realidad retratada, sería tal vez posible pensar en su poesía (que ya acunaba esa tendencia) como un ejercicio permanente y cuidadoso de metáforas dise-

ñadas para “traducir” el mundo exterior a un lenguaje descentrado pero, paradójicamente exacto.

El título de la novela es, como ya se ha dicho, *El séptimo camarada: novela de la Rusia bolchevique*. El título se desprende del siguiente momento en la novela: Adamov ha sido capturado por los blancos, después de haberse enrolado voluntariamente con los rojos para servir en sus filas. Cuando es interrogado por un burócrata, este automáticamente asume que su condición de miembro privilegiado del régimen zarista al que una vez sirvió lo califica para que nuevamente cambie de lealtad. Adamov se niega:

—Usted no me comprendería —dijo con desprecio. —No podría comprender... “Cuando un cuerpo inmenso atraviesa los espacios cósmicos, los pequeños cuerpos son atraídos a su órbita contra su propia voluntad. Así surgió, venido no se sabe de dónde, un Séptimo Camarada...”. ¿Qué le importa? Usted no comprendería nada. Inútil explicárselo —dijo al fin, rojo de furor contra aquel oficialito que, estupefacto, hacía girar los ojos como una muñeca mecánica.

El teniente se levantó y dijo silbando ligeramente:

—Ya hemos oído otras veces ese cuento. Conocemos ya el truco de simular la locura.⁸

Quisiera terminar sugiriendo la condición de la obra poética de Jorge Carrera Andrade como la de un séptimo satélite, atraído por el cuerpo enorme de la revolución. Al igual que Adamov, Carrea Andrade no encuentra el norte y deambula por el planeta desorientado por su experiencia y decidido a darle sentido, a nombrarla, a volverla legible para otros satélites circundantes y para sí mismo; su permanente y a la vez distante ocupación de un espacio siempre periférico a lo local, siempre abordando el planeta en abstracto.

Desde el famoso texto de Engels “Socialismo: utópico y científico”, el marxismo se entiende como la negación de la subjetividad a nombre de una “objetividad” capaz de otorgar sentido a la lucha individual puesto que esta se apoya sobre el movimiento “objetivo” de la historia hacia la transformación social y la justicia. Esta visión, que domina el desarrollo del marxismo clásico durante sus primeras fases, subordina la subjetividad, y por ende, la lucha individual, a una sala de espera de la historia, un lugar

8. Boris Lavrenef, *El séptimo camarada*, 199.

en que uno puede cómodamente, esperar la llegada inevitable de la revolución mientras lee un libro de poesía.

La gran atracción del marxismo ortodoxo sigue siendo su simpleza. Ofreció en su momento, y sigue ofreciendo, una respuesta al dilema revolucionario: el contorno de una solución garantizada, la llegada de la justicia es inevitable, no hay sino que esperar. Esta versión de los hechos, filtrada ostensiblemente a Jorge Carrera Andrade por medio de sus lecturas y militancia de los años 20 junto con su labor de traductor (de varios de los surrealistas, socialistas por sus propios medios) explica mucho de la actitud de hostilidad del poeta hacia aquellos que llamaba “corifeos de la desrealización” (autores varios que incluyen desde los simbolistas hasta los surrealistas más visibles de mediados del siglo pasado). Los inicios de la actividad intelectual de Jorge Carrera Andrade desde sus primeros pasos en las letras, se ven marcados por la revolución, o por la necesidad de implementarla, o por la inminencia de su llegada, o por lo menos por su necesidad ideológica como barricada contra el aburguesamiento artístico. Carrera Andrade, como muchos intelectuales ecuatorianos, experimenta un giro ideológico profundo en los años 50, curiosamente, aquellos años en que su inserción diplomática muestra un ascenso. Carrera Andrade, sin embargo, dice no renegar de su orientación humanista y radical; lo que se modifica en su poética, es la transformación de un ideario socialista (ambigua pero fuertemente anclada en la idea de una reforma agraria) por otro, “planetario” en que la revolución se difiere y se transforma en la llegada “de la justicia”.

En cuanto a la poesía propiamente, de Jorge Carrera Andrade, no queda tiempo para ensayar una aproximación más concreta a la manera en que su poética se configura de cerca con su cambiante posición política. Ciertamente el reclamo de “realismo” nunca está lejos de sus proclamaciones y razones poéticas, resulta interesante observar una coincidencia importante entre sus ideas en este sentido y aquellas gestionadas por Lukacs, en particular, desde fines de los veinte en adelante. La defensa de Lukacs del realismo decimonónico de Balzac y de Tolstoi en oposición a la vanguardia experimentalista del siglo XX guarda curiosos puntos de contacto con la poética de Carrera Andrade, al igual que coincidencias con la agenda artísticamente conservadora de Ortega y Gasset en su *La deshumanización del arte*. La búsqueda de una poesía “social” y a la vez retóricamente deslumbrante, aunque concisa, sería así, y esto hay que demostrarlo, el

corolario de un itinerario diplomático ideológicamente neutro (salvo en el tema territorial) y a la vez informado por el brillo personal del poeta.

Durante el tiempo que traducía a Lavrenef, Carrera Andrade escribía, a propósito de un libro de Jaime Torres Bodet, que en este autor “Las palabras se han unido por primera vez en acoplamientos sorprendentes y otras se han embellecido por vecindades armoniosas”. La confluencia de los distintos lenguajes de Jorge Carrera Andrade, desde el poético hasta el de la traducción, posiblemente pueda ayudarnos a entender su producción intelectual como un lugar, en su propia obra, para la observación de acoplamientos sorprendentes y de vecindades armoniosas. *

Bibliografía

- Carrera Andrade, Jorge. *El volcán y el colibrí*. Puebla: Editorial José M. Cajica Jr., 1970.
- . *Latitudes (Hombres, viajes, lecturas)*. Quito: Editorial Elan, 1933.
- Clavel, Vicente. *El Fascismo: ideario de Benito Mussolini*. Barcelona: Editorial Cervantes, 1923.
- Dabit, Eugene. *Hotel del Norte*. Traducido por Martín Rivas. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1944.
- Lavrenef, Boris. *El séptimo camarada: novela de la Rusia bolchevique*. Traducido por Jorge Carrera Andrade. Barcelona: Editorial Cervantes, 1930.
- . “Le septieme satellite”. En *Le Quarante et unième*. Traducido por V. Joukov. Moscú: Editions en Langue Etrangère, 1950.
- . “The seventh satellite”. En *The Forty First*. Traducido por Margaret Wettlin y Naomi Jochel. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1958.

**Las representaciones teatrales de la memoria,
el trauma y el olvido en la trilogía
del exilio de Arístides Vargas**

*Theatrical representations of memory, trauma and omission
in the trilogy of the exile of Aristides Vargas*

ALISON GUZMÁN

Providence College, USA

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2016.39.3>

Fecha de recepción: 2 de octubre de 2015

Fecha de aceptación: 7 de diciembre de 2015

Licencia Creative Commons



RESUMEN

El dramaturgo y actor ecuatoriano-argentino, Arístides Vargas, representa, en su trilogía sobre el exilio, *Flores arrancadas a la niebla* (1995), *Nuestra señora de las nubes* (2000) y *Donde el viento hace buñuelos* (2004), la (des)memoria que resulta del destierro mediante los (des)encuentros de los protagonistas en espacios ectópicos e ilusorios, así como tiempos indeterminados y entreverados. Vargas echa mano al género absurdo, a la estética del surrealismo, amén del diálogo lírico, enigmático y desapegado, para hacer hincapié en el trauma asociado con varias clases de exilio, entre los cuales se incluyen: el de la mujer, el de los indefensos, el de la pobreza, el de la política, el de la violencia, el de la muerte, y el del olvido. Este ensayo examina, asimismo, las maneras por las cuales algunas teorías sobre la literatura del exilio, la dramaturgia de la memoria, el trastorno de estrés postraumático, además de la contramemoria y el olvido selectivo, se ven reflejadas en el teatro de Vargas.

PALABRAS CLAVE: Arístides Vargas, Ecuador, teatro, dictaduras, Latinoamérica, exilio, inmigración, trauma, memoria, olvido.

ABSTRACT

The Ecuadorian-Argentine dramatist and actor, Arístides Vargas, represents, in his trilogy on exile *Flores arrancadas a la niebla* (1995), *Nuestra señora de las nubes* (2000) and *Donde el viento hace buñuelos* (2004), the (non) memory that results from exile through the (non) encounters of the protagonists in ectopic and illusory spaces, as well as indeterminate and interspersed times. Vargas uses the absurd genre, the aesthetics of surrealism, as well as enigmatic and detached lyrical dialogue, to emphasize the trauma associated with various kinds of exile, among which are: that of the woman, the defenseless, that of poverty, that of politics, that of violence, that of death, and that of omission. This essay also examines the ways in which some theories about the literature of exile, the dramaturgy of memory, post-traumatic stress disorder, as well as counter-memory and selective forgetting, are reflected in the theater of Vargas.

KEYWORDS: Arístides Vargas, Ecuador, theater, dictatorships, Latin America, exile, immigration, trauma, memory, omission.

EL DRAMATURGO Y actor ecuatoriano-argentino, Arístides Vargas, director y cofundador del grupo de teatro Malayerba, se exilió de Argentina en 1975 a causa de la represión y los actos de terror cometidos por parte de grupos parapoliciales en los albores de la dictadura más sanguinaria de la historia de su país natal.¹ Tal experiencia impactante le impulsó a poner en escena el perenne tira y afloja entre la memoria y el olvido, imbricado por la imaginación, que conlleva el destierro. Vargas reincide teatralmente en las retentivas asociativas, y con frecuencia desmemoriadas, que resultan

1. Entre 1976 y 1983 hubo un genocidio de más de 30.000 víctimas.

del trauma relacionado con el destierro en su trilogía del exilio, *Flores arrancadas a la niebla* (1995), *Nuestra señora de las nubes* (2000) y *Donde el viento hace buñuelos* (2004), mediante los encuentros y desencuentros de los protagonistas inmigrantes en espacios ambiguos y fantásticos, tiempos indeterminados y entreverados, así como imágenes y diálogos surreales y absurdos.

La partida de Argentina de Aristides Vargas en plena preludia de una dictadura semejantemente nefasta le provocó, sin duda, un trauma indeleble.² El mismo autor describe su relación posterior con su país natal así:

Sí, la experiencia argentina es tan traumática, a uno le cuesta mucho salir del trauma. Muchos escritores y dramaturgos seguimos escribiendo de manera circular sobre el mismo tema, de alguna u otra manera, porque sencillamente nos cuesta salir de ese lugar espantoso que es el lugar del dolor histórico. [...] Había una escisión entre la Argentina y lo que yo era. Esto me ha llevado mucho tiempo.³

Durante más de tres decenios, el dramaturgo ha gravitado hacia la memoria de la calamidad social acaecida en los años 70 y 80 en Argentina, y en todo el Cono Sur. Por extensión, tiende a incorporar cualquier tipo de migración en sus obras. Así, los dos protagonistas inmigrantes de sendas obras de su trilogía hermanan lírica y teatralmente, el testimonio de la memoria veraz, fantasiosa y amnésica de distintos tipos de exilio: el político, el del miedo, el de la mujer, el del retraso mental, el de la cárcel, el de la globalización, el de la muerte, y cómo no, el del olvido.

El modo circular de retratar las tribulaciones del destierro en la trilogía se hace patente cada vez que los exiliados se alejan de dicho tema al momento en que se podrían enardecer los ánimos, y recurren, en cambio, al uso de símbolos, asociaciones o la estética del fluir de la conciencia para poner de manifiesto sus pesares. Efectivamente, Vargas se acerca, de manera circular, a la experiencia femenina del destierro en la primera obra

2. Al referirse al motivo de la fuga de Argentina de Vargas con un pasaporte falso, su esposa, Charo Francés, afirma que el dramaturgo "iba por la calle y de pronto empezaba a correr, él se daba cuenta cuando había policías encubiertos, él los veía desde lejos. Y era un buen atleta, corría, corría, corría...". Jorge Dubatti, "Nuestra Señora de las Nubes de Aristides Vargas: exilio, contario y estatus dramático múltiple de los recuerdos-relatos escenificados", en *La revista del CCC* [en línea] 16 (septiembre-diciembre de 2012).

3. *Ibíd.*

de su trilogía, *Flores arrancadas a la niebla*. Mientras esperan un tren atrasado en un lugar ambiguo, las dos protagonistas, Raquel y Aída, discurren sobre su sino de víctimas dobles, tanto por su sexo femenino como por su condición de exiliadas. “Aída, que intenta reconstruir, como si tratase de un ejercicio, la composición de la familia”, va asociando, en un soliloquio evasivo, los recuerdos de su familia:

Intentemos de nuevo, tía Carmen, fue cambiada por una vaca a tío David, tío David murió de cirrosis debido a la ingesta de bebidas espirituosas, para entonces tía Carmen tenía los pechos tan grandes como la vaca por la que fue cambiada [...] no, no me estoy olvidando de tía Mercedes... empecemos de nuevo: tía Carmen era una vaca que fue cambiada por un tío ateo que le gustaba morder monjas, por lo que fue tildado de comunista, más tarde preso y más tarde fusilado. Tenía cirrosis pero murió en perfecto estado de salud.⁴

Al final del soliloquio Aída parece, por fin, aludir a la raíz del trauma en su familia: la represión de un régimen totalitario de corte fascista que podría corresponder a la España franquista.

Y es que, al aproximarse demasiado, como un Ícaro contemporáneo, las evocaciones del trauma asociado con el destierro suelen volverse insoportables. Es por ello que Arístides Vargas se vale de la estética del teatro del absurdo, caracterizado por la incongruencia entre los actos, pensamientos e ideologías, además de los diálogos repetitivos que, al parecer, carecen de significado y de secuencia dramática. En la segunda obra de su trilogía, *Nuestra Señora de las Nubes*, las conversaciones entre los dos personajes exiliados, Bruna y Oscar, desencadenan sus recuerdos sobre algunos allegados de su pueblo de origen, interpretados por los mismos actores que hacen de los protagonistas. La reminiscencia de Bruna sobre “cómo murieron dos militantes en los años de violencia” en su pueblo natal, un lugar indeterminado llamado *Nuestra Señora de las Nubes*, ostenta supuestos, repeticiones y movimientos mecánicos e irreales, rasgos propios del género absurdo:

Alicia: Supongamos que ellos llegan y derriban las puertas [...] Supongamos que despertamos súbitamente y que tú logras huir y ganas la calle, y yo miro tu imagen, cómo se aleja, y es lo último que veo en este mundo... [...]

4. Arístides Vargas, *Flores arrancadas a la niebla*, manuscrito, 1995, 4.

Federico: Supongamos que logramos huir los dos y ellos quedan solos en esta habitación, junto a nuestros libros llenos de buenas intenciones...

Alicia: Supongamos que ellos llenos de rabia queman nuestros libros y nuestras buenas intenciones.

Federico: Supongamos que ninguno de los dos escapa.

Alicia: Supongamos que caemos abrazados porque nos amábamos tanto.

Federico: Supongamos que abrazados nos derriban.

Alicia: Supongamos que nos hacen desaparecer.

Federico: Supongamos que completamente desaparecemos.⁵

Este diálogo más hipotético y menos concreto modera las emociones intensas relacionadas con la remembranza de la hecatombe vivida, tanto para el personaje expatriado, de cuya mente surge el recuerdo, como para el propio autor de la pieza.

Tal dialéctica enigmática responde también a la calidad surreal de la pieza. Mientras que la mayoría de las nueve analepsis que recuerdan los protagonistas de *Nuestra Señora de las Nubes* sobre su aldea, escenificadas cronológicamente e intercaladas entre los cuatro encuentros entre Bruna y Oscar, son anécdotas costumbristas inocentes –repletas de clichés y palabras coloquiales sobre el machismo, los pipopos, los enamoramientos y la perspicacia del retrasado del pueblo (Memé)–, las últimas se vuelven más surrealistas y simbólicas, terminando en evocaciones sobre la represión y los muertos durante “los años de la violencia”. En efecto, la abuela Josefa se vale de un lenguaje surreal y poético a la hora de su muerte, mientras que su nieto Memé se vuelve incapaz de pronunciar una palabra al atestiguar el momento traumático:

A. Josefa: [...] ¡Vecinos, abran las ventanas, desplieguen sus alas que esta noche hay luna llena!

Memé: ¡Abuela...soldados...no, no...!

A. Josefa: No me voy a callar, Memé, suficiente con el silencio que nos dé y la desolación; no me voy a callar porque estoy más triste que un gato castrado, que un pensamiento colgado de un perchero, que un paisaje pintado por un hombre sin oreja... ¡No me voy a callar porque no tengo ganas de callarme! Soy una anciana que siempre tomó baños de luna... [...] Debemos tener la fortaleza suficiente para en noches como ésta sacar nuestra desnudez a que se moje con la luna o de lo contrario sólo tendremos fuerzas para

5. Arístides Vargas, *Nuestra Señora de las Nubes; Donde el viento hace buñuelos; El deseo más canalla* (Madrid: Casa de América, 2001), 45.

cerrar las ventanas y sepultarnos llenos de temor en nuestras temblorosas casas [...] ven Memé, mira este puntito rojo en mi corazón, ¿lo ves? Acércate...mira hacia dentro y tal vez veas un montón de gente tomando baños de luna en noches como ésta...

Memé: ¿Abuela? ¿abuelita...? (Pausa) ete...es cielo, esta e' tierra...etano... abuela...no

Abuela, ya no abuela... (Memé toma el cuerpo inerte de la abuela y lo coloca en una tela. La última imagen es de Memé, arrastrando el cuerpo de la abuela y lanzando insultos incomprensibles por las calles de Nuestra Señora de las Nubes).⁶

Cabe señalar que el reclamo de la Abuela Josefa de su derecho de hablar corre paralelo, como veremos, al de la exiliada de cuyo recuerdo proviene, Bruna, si bien las protestas de la anciana son más apasionadas, poéticas y oníricas.

Conviene añadir que esta obra, en la que cada evocación se abre como cajas chinas a la siguiente, también termina de manera surreal. Como sugieren sus últimas intervenciones, los recuerdos de los dos protagonistas –ángeles o fantasmas vivientes–, proceden de una persona (¿moribunda?) que les ha recordado o soñado:

Oscar: No importa, estamos ahí.

Bruna: En la cabeza de alguien que ha cerrado los ojos y respira con dificultad y que mueve con desesperación dos esferas debajo de la piel de sus pupilas, como si observara algo y no pudiera no hacer nada para evitarlo.⁷

Y es que el cuerpo humano, como sostiene Tony Bennett, puede encarnar una memoria cultural vital en la que cohabitan forzosamente el presente y el pasado.⁸ De ahí la presencia simbólica y onírica de estas dos apariciones exiliadas dentro de la cabeza de “alguien” que parece estar en el trance final.

Empero, la pieza más surreal de la trilogía del exilio es, en definitiva, la tercera: *Donde el viento hace buñuelos*. En una imagen plástica que recuerda el cuadro *La persistencia de la memoria* (1931) del pintor surrealis-

6. Ibíd., 48.

7. Ibíd., 49.

8. Tony Bennett, “Stored Virtue: Memory, the Body and the Evolutionary Museum”, en *Memory Cultures: Memory, Subjectivity and Recognition*, eds. Susannah Radstone y Katharine Hodgkin (London: Transaction, 2006), 40-54.

ta Salvador Dalí, a una de las dos protagonistas, Miranda, le “llueven” los recuerdos de su pasado, como “relojes” a los que no puede ajustar la hora. Y es que en absoluto controlan los exiliados ni el tiempo ni su destino.⁹ Este uso simbólico del reloj fue recuperado, por cierto, de la obra anterior en la trilogía, *Nuestra Señora de las Nubes*, en la que Bruna menciona que tuvieron que sacrificar a un gato rojo suyo “porque les tenía fobia a los relojes”,¹⁰ destacando así la futilidad de cualquier intento de rebelarse contra la marcha del tiempo por parte de las personas o animales arrinconados por su aspecto o ideas minoritarios.

Pues bien, en *Donde el viento hace buñuelos*, Miranda se sirve hasta de la película más afamada y surreal del celeberrimo cineasta español Luis Buñuel, *El perro andaluz*, para dar vida a un personaje-animal, Buñuelo, el cual habla dentro del recuerdo de Miranda.

Permítanme que me presente, soy Buñuelo, el perro de Luis Buñuel, también conocido por ‘el perro andaluz’... ¡guau! También conocido por ‘el perro poeta’ ¡guau! o, también por ‘el perro chismoso’, a secas. Por una extraña asociación de acontecimientos fui dejado bajo los cuidados de la niña Miranda. No me quejo... Como bien y me masturbo tres o cuatro veces al día. [...] Y yo, ¿qué voy a hacer, si soy puro instinto...? Veo la vida en blanco y negro, como las películas de Don Luis.¹¹

Por sus conocimientos y desinhibiciones, queda patente que Buñuelo encarna tanto la cultura como la libertad. Es por eso que Miranda se vale del símbolo onírico de Buñuelo para asociar sus recuerdos traumáticos sobre los derechos humanos de los que careció, de inmigrante, en un país del llamado “Primer Mundo” –incluso tuvo que hacer “turno para esperar

9. En una entrevista, el propio dramaturgo describe cómo las personas ajenas determinaron su suerte después de salir de su país natal: “Fue trágica mi salida, y me quedo en Ecuador porque allí me retiran el pasaporte. En aquellos años estaba la Operación Cóndor, trabajaban todas las dictaduras juntas. Entonces te sacaban el pasaporte y, para recuperarlo, tenías que entrar a la Embajada Argentina, y ahí la policía te detenía. Con el apoyo de algunos argentinos en Ecuador y de muchos locales me quedo ilegal, y así estuve sin pasaporte muchos años. No podía salir, no tenía documento, yo no tenía nacionalidad entonces”. Jorge Dubatti, “*Nuestra Señora de las Nubes* de Aristides Vargas: exilio, contario y estatus dramático múltiple de los recuerdos-relatos escenificados”, en *La revista del CCC* [en línea] 16 (septiembre-diciembre de 2012).

10. Vargas, *Nuestra Señora de las Nubes*, 31.

11. Aristides Vargas, *Teatro ausente. Cuatro obras de Aristides Vargas* (Buenos Aires: Inteatro, 2006), 67.

una cama” para dormir–, con la impotencia que experimentó de niña, en una escuela religiosa, ante la severa Madre Superiora:

Niña Miranda, venga acá inmediatamente, siéntese, estírese la falda, la falda, la falda de su uniforme, niña.

¿Le dice algo la palabra, “Buñuel”? Porque a mí no me dice nada “Buñuel” [...] “¡Buñuel!” ¿Cuántas veces “Buñuel”? ¡Dépílese, por favor, los vellos de sus piernas se erizan! “Buñuel...” ¡Nunca más “Buñuel”! ¿Entiende? ¡Nunca más!¹²

Además de suprimir la libertad y el ansia de cultura de su estudiante, la Madre Superiora, cuyo personaje representa el poder y la represión religiosa, ostenta ignorancia, y lo que es más, una falta de interés cultural.

Ahora bien, si echamos mano a la psicología, el término “trastorno de estrés postraumático” constituye una respuesta, a veces tardía, a un acontecimiento apabullante, suscitando de esta manera alucinaciones, sueños, pensamientos o comportamientos repetidos e intrusos, así como la parálisis. A pesar de que ambos exiliados de la pieza *Nuestra Señora de las Nubes* son del mismo pueblo abstracto que reúne las localidades de muchos países sudamericanos sacudidos por las dictaduras de los años 70 –y cuyo nombre, “Nuestra Señora de las Nubes” alude, a buen seguro, tanto a una virgen quiteña del mismo nombre como a la patrona de Buenos Aires–,¹³ Bruna y Oscar se preguntan repetidamente, a lo largo de sus cuatro encuentros casuales, de qué país son. Tal repetición ilógica hace hincapié en el elemento absurdo que sirve para distanciar emocionalmente al espectador –al estilo del teatro épico brechtiano– de las atrocidades de la dictadura sobre la que dialogan, patentizando así el trauma sufrido tanto por los personajes como por el mismo autor.

De acuerdo a Cathy Caruth, el testigo de un evento traumático se olvida del acontecimiento hasta que ocurre algo, o se topa con un ente que

12. *Ibid.*, 73.

13. *Nuestra Señora de las Nubes* apareció en Quito en 1696, formada por las nubes, ante una Novena organizada en honor a un obispo enfermo. Igualmente, puede referirse al famoso mirador de Quito, coronado por una estatua del *Panecillo*, o la Virgen de Quito, que por su elevación a 3.000 metros sobre el mar, se halla frecuentemente envuelta en nubes. Al mismo tiempo, seguramente se refiere a *Nuestra Señora de Buen Aire*, la imagen de *Nuestra Señora de la Candelaria* que se salvó milagrosamente de una tormenta durante la cual toda la demás carga se hundió en 1370 y en cuyo honor fundó Pedro de Mendoza la capital de Argentina en 1536.

lo recuerda, inundándolo con las mismas emociones apreciadas durante la experiencia originaria.¹⁴ Efectivamente, al encontrarse por primera vez los dos protagonistas de *Nuestra Señora de las Nubes* (2000), ambos reinciden en la persecución, la indiferencia, y el miedo padecido en dicho pueblo:

Bruna: [...] Yo siento que mi país me hirió.

Oscar: ¿Y por qué la expulsaron de su país?

Bruna: Porque un día dije que [...] los militares de mi pueblo son tantos que para las fechas patrias se paran en la calle y la calle parece que no se hubiese afeitado en tres días. [...] ¿Y usted por qué lo expulsaron de su país?

Oscar: A mí no me expulsaron [...] a mí me mataron.

Bruna: ¿La policía?

Oscar: No, los vecinos.

Bruna: ¿Con un cuchillo?

Oscar: No, con el silencio. Verá, mis vecinos... gente comedida: me hacía falta aceite, ellos me lo prestaban. Ellos no sabían que eran asesinos, por eso se comportaban como vecinos, lo supieron el día que me llevaron preso porque no dijeron nada: trataron de olvidar lo que habían visto y yo caí fulminado por el olvido, la desidia y el miedo, en el mismo instante en que ellos cerraban sus ventanas.

Bruna: En mi país a un amigo le pasó lo mismo.¹⁵

A raíz de sus recuerdos compartidos sobre un pasado denigrante común, de ambos les manan sentimientos mortificantes, si bien atenuados a través de metáforas, equívocos y un lenguaje distante que aleja un tanto la cólera que podría surgir de estas reminiscencias de las circunstancias vejatorias e inhumanas que ambos experimentaron.

Bajo este aspecto, cabe destacar que el trastorno de estrés postraumático puede inducir, de acuerdo a Caruth, posibles intentos de evadir cualquier memoria del evento, puesto que el simple recuerdo es capaz de provocar zozobra en el individuo.¹⁶ A lo largo de las primeras treinta escenas de *Donde el viento hace buñuelos*, Miranda esquivada la memoria de la violencia más pronunciada, por lo que no llega a abordarla hasta convertirse en Buñuelo. La actriz que interpreta a Miranda, entonces, hace de perro, en lugar de él que normalmente representa a Buñuelo, con el fin de rememorar el motivo atroz de su exilio:

14. Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in memory* (Baltimore: John Hopkins, 1995), 9.

15. Vargas, *Nuestra Señora de las Nubes*, 18-9.

16. Caruth, *Trauma*, 4.

No sé si les dije, me llamo Buñuelo, el perro de Luis Buñuel. [...] Todos estábamos quietos aquella tarde en aquella fotografía, hasta que aparecieron ellos. Caminaban armados hacia la casa de la niña Miranda; es decir, hacia mí, usaban corbatas y, algunos, ropa militar. Yo intenté intimidarlos con mis poses de mastín agresivo, la primera patada me dobló por la mitad, la segunda me arrojó tres metros fuera de combate, la tercera la esquivé y la cuarta me viró la cabeza. A partir de entonces, alguien puso bocabajo la fotografía y de ella cayeron las buenas gentes de mi barrio, el calor espantoso, el mar estereotipado y baboso de aquel día, la niña Miranda y yo, todos a la vez pero distantes...¹⁷

Luego de evadir este recuerdo aterrador, Miranda lo comunica únicamente de forma soslayada, desdoblándose en un perro surreal.

Como plantea Caruth, la (semi)paralización de la víctima durante el suceso traumático provoca una ruptura entre el conocimiento racional del mismo y las emociones experimentadas y coligadas con el hecho, almacenadas en la subconciencia del individuo.¹⁸ De ahí que en *Flores arrancadas a la niebla*, Raquel recuerda con dejadez: “Había una foto: mi padre y mi madre, fríos y distantes, partí la foto por la mitad, extirpé a mi madre de mi padre, puse los pedazos uno al lado del otro, y el espacio que quedaba entre uno y otro puse las palabras miedo, olvido, deseo, exilio, en el espacio extirpado de los afectos”.¹⁹ Si bien es cierto que los escollos del exilio se introducen en una gran parte de su obra, también es verdad que lo hacen, habitualmente, de modo pasajero y disociado de lo emocional. En *Nuestra Señora de las Nubes*, Bruna se queja de estar harta de permanecer en silencio:

Bruna: Pobres de nosotros que no levantamos la voz porque somos extranjeros.

Oscar: (*Pausa.*) Tampoco hay que andar por el mundo a los gritos.

Bruna: Pero tampoco hay que sumirse en el silencio de los tontos.

Oscar: Yo no me quedo callado, aun cuando las leyes de un país prohíben a los extranjeros opiniones políticas, aunque meta la pata al decir la verdad cuando lo que tengo que hacer es callarme o mentir, yo no hago silencio.

Bruna: Hace usted muy bien, porque el silencio es la casa de los que no tienen casa y nada que contar porque no cuentan para nada.

Oscar: (*Pausa*) A propósito, ¿tiene usted casa?²⁰

17. Vargas, *Teatro ausente*, 93-4.

18. Caruth, *Trauma*, 7.

19. Vargas, *Flores arrancadas a la niebla*, 31.

20. Vargas, *Nuestra Señora de las Nubes*, 17.

Habida cuenta que estos exiliados empiezan a reclamar algo tan fundamental como el derecho a la libertad de expresión de los extranjeros, el cambio de tema por parte de Oscar al final de este diálogo pone de relieve su afán de evitar una mayor profundización, y por ende más trastornos emocionales, asociados con el tema.

El divorcio entre las emociones y los pensamientos/acciones es, al fin de cuentas, idiosincrásico de la memoria traumática de un suceso como el exilio. En efecto, estos dos exiliados políticos únicamente se atreven a comunicar con cierto ardor la frustración del inmigrante cuando versan sobre el exilio económico en un lugar ajeno, tanto a su país de origen como al de acogida, un lugar en el que se habla inglés que parece corresponder a los Estados Unidos:

Oscar: ¿Vio...? Nos miran como si fuéramos marcianos.

Bruna: Será porque hablamos de otra manera.

Oscar: Se creen dueños de este país.

Bruna: Sencillamente porque llegaron antes que nosotros.

Oscar: Unos descarados.

Bruna: Me han hecho cabrear. ¿Qué derecho tienen a mirarnos así?

Oscar: Yo que usted les hablaría en su propio idioma y les diría que no vamos a permitir más atropellos.

Bruna: (*En inglés*). Señores, somos exiliados, y les damos cinco minutos para que nos dejen un lugar en sus casas y nos inviten a almorzar, no tenemos papeles ni pasaportes y sus leyes no nos interesan, el mundo es de todos los seres humanos, estamos hartos de que se nos trate a las patadas y estamos hartos de que se nos pidan documentos en cada esquina, como si un documento fuera más importante que un sentimiento.

Oscar: (*Pausa*) ¿Qué fue lo que les dijo?

Bruna: Nada... Que venimos de un país lejano que ya no existe porque nosotros hemos dejado de existir en él, un país donde crecían los castaños y los álamos Carolina y personas que no nos miraban así.

Oscar: Ahora no nos miran como marcianos, nos miran con lástima.

Bruna: No nos queda más que seguir recordando que alguna vez fuimos de algún lugar donde no nos miraban así.²¹

Luego de expresar públicamente los escollos del exilio, amén de exhortar los derechos humanos de los inmigrantes, terminan suscitando únicamente una mirada lastimosa, por lo que desisten para retirarse una vez más a su actitud pasiva y memoria nostálgica.

21. *Ibid.*, 44-5.

Ahora bien, el origen del trauma padecido por los protagonistas de la trilogía de la memoria de Vargas es, visto está, el exilio, a menudo relacionado con los abusos horripilantes perpetrados en sus países de origen. Partiendo de su análisis de la literatura de exiliados como Nabokov y Berberova, la ensayista Alicia Borinsky asegura que los escritores desterrados tienden a volver obsesivamente a escenas del pasado, a hacer hincapié en lo irreversible del exilio y en lo arbitrario de la historia, a retratar a sus protagonistas como observadores etéreos, con frecuencia desconcertados, que tienen una visión amplia del espacio –a la vez que carecen de un lugar propio–, y que no suelen estar arraigados en el tiempo.²² A título de ejemplo, la exiliada Raquel, en *Flores arrancadas a la niebla*, afirma ser como una “orquídea mariposa”, la cual “no tiene raíces, o si las tiene, las hunde en el aire, en el puro aire”,²³ acotando que “vivir como extranjeros es vivir en el vacío, no ser reconocido por los que ocupan un lugar, por el sólo derecho de estar ocupándolo”.²⁴ Desterrados de sus propios recuerdos, la perenne otredad de los protagonistas inmigrantes de la trilogía se plasma en el lenguaje absurdo, repetitivo y poético, en la construcción *collage* de las tres piezas, atiborradas de metáforas líricas, y comicidad que parte del uso de eufemismos, clichés, parodia, sátira y juegos de palabras. Una y otra vez, Vargas recalca la sensación de estar *fuera* del lugar propio y de un espacio concreto, amén de encontrarse, junto a otros desterrados, en un no-lugar, en un marco espacio-temporal borroso y ambiguo, confabulado por los propios expatriados para suplir su carencia de raíces.

Pero bien, esta impresión de estar *fuera del lugar propio* define también la literatura ectópica, la cual se distingue de la literatura del exilio, si bien existen escritores cuya obra entra en ambas categorías. Luego de examinar la literatura del exilio rusa y española del siglo pasado, Vladimir Luarsabishvili argumenta que esta suele distinguirse por un cambio de tema posterior a la experiencia del destierro. En efecto, es proclive a incidir en la obsesiva presencia del país natal, mitificado, y a la nostalgia, amén de las dificultades que experimenta en el país de acogida.²⁵ En cambio, la lite-

22. Alicia Borinsky, *One-Way Tickets; Writers and the Culture of Exile* (San Antonio: Trinity, 2011), 182-9.

23. Vargas, *Flores arrancadas a la niebla*, 22.

24. *Ibíd.*, 25.

25. Vladimir Luarsabishvili, “Literatura ectópica y literatura de exilio: Apuntes teóricos”, *Castilla: Estudios de Literatura* 4 (2013): 24-15.

ratura ectópica constituye la “que está fuera del que sería su *topos* propio y se sitúa en otro *topos*, que también es lugar, espacio, pero distinto del previsible. Es la literatura que, a falta de su territorio habitual, encuentra otro territorio; es ectópica en relación con el *topos* primero, el habitual”.²⁶ En la literatura ectópica domina “el papel del *topos*, del espacio que puede ser no solamente geográfico, sino también cultural. El nuevo país de acogida abre una nueva cultura ante los ojos del autor que influye en la formación de las ideas literarias distintas del *topos* habitual”.²⁷ La acción dramática del teatro ectópico tiene lugar en un espacio y/o cultura distinta de los del país de origen que bien podría constituir uno inventado que consta de múltiples espacios conocidos y fantásticos. Está visto que las obras de Aristides Vargas se ubican en lugares indistintos, espacios que engloban una pléthora de sitios en Argentina, Ecuador y también globales. Tales sitios se acumulan y se entretajan, creando un espacio impreciso y/o irreal, y por ende, fuera del país de origen de su autor. De hecho, la primera acotación de *Nuestra Señora de las Nubes* asegura que la obra narra “los sucesivos encuentros entre Oscar y Bruna, dos exiliados que, en el transcurso de un tiempo impreciso, se ven en diferentes lugares y recuerdan episodios de sus vidas en un pueblo” irreal, llamado “Nuestra Señora de las Nubes”.²⁸ También se hace hincapié en la desubicación espacio-temporal de los desterrados desde la primera acotación de *Donde el viento hace buñuelos*: “Catalina y Miranda se encontrarán en diferentes lugares y en tiempos diferentes, sin saber cuál es el tiempo real que les toca vivir”.²⁹ Efectivamente, los personajes se sitúan en un espacio-tiempo ambiguo desde el comienzo de sendas obras. De manera que, a la vez que constituye un literato del exilio, también se puede considerar a Vargas como “un autor ectópico”, ya que escenifica lugares irreales o aglomerados que no se ubican, por lo general, en Argentina, y en los cuales confluyen la cultura argentina y la ecuatoriana, entre otras. Por ello, no hay que perder de vista el pasado de Vargas, quien se instaló definitivamente en el Ecuador en 1978, donde él

26. Tomás Albaladejo, “Sobre la literatura ectópica”, en *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität. Festschrift*, eds. Adrian Bieniec, Szilvia Lengli, Sandrine Okou y Natalia Shchylebska, 65, Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino (Dresden: Thelem, 2011), 143.

27. Luarsabishvili, “Literatura ectópica y literatura de exilio”, 29.

28. Vargas, *Nuestra Señora de las Nubes*, 15.

29. Vargas, *Teatro ausente*, 63.

y los otros inmigrantes y ecuatorianos que forman parte del grupo teatral Malayerba han ido cultivando un espacio aparte, ectópico, de mediación, que aúna la cultura ecuatoriana con la de sus países de origen, y que une la vida real con la ficción escénica.

El desapego, la confusión y la artificialidad también caracterizan, según Borinsky, el exilio.³⁰ De ahí el elemento fantástico en los recuerdos de Bruna y Oscar en *Nuestra Señora de las Nubes*:

Bruna: Los exiliados somos gente triste, propensos a imaginar cosas que nunca pasan. Nos castigaron con tanta perversidad que nos hicieron olvidar que los que nos castigaron pertenecen al mismo país que nosotros, y aun así creemos que es el mejor país del mundo.

¿Qué ironía, no? Extrañar un lugar tan perverso y creer que es el mejor del mundo. [...]

Oscar: Pero no se ponga trágica... Oiga, el pueblo ya no será el mismo.

Bruna: Por supuesto, por eso lo inventamos cada vez que lo recordamos.³¹

De forma que los desterrados se ven abocados a afincarse en sus reminiscencias un tanto desapasionadas y, por añadidura, a imaginar los rastros del paso del tiempo en su lugar de origen. Es más, el tiempo y el lugar en el que habitan los recuerdos de estos inmigrantes se han vuelto ilusorios.

Este pasado imaginario y desligado, en virtud de la distancia física entre el país de origen y el de la inmigración, se anida, con frecuencia, en objetos recordatorios.³² Así, Raquel, en *Flores arrancadas a la niebla* asevera que “mutilarse es el fin y el principio del exilio, el fin y el principio del castigo, porque necesito que el castigo se haga evidente para llevar mi pierna podrida por el mundo”.³³ Exhorta, en suma, que la descomposición y disgregación de su ser en función del exilio, goce de una expresión simbólica en su “pierna podrida”. Pero aparte de las representaciones visuales de las retentivas, existen, igualmente, sitios que dejan rastros de la memoria histórica, o “Lugares de la memoria” si utilizamos el término del

30. Borinsky, *One-Way Tickets*, 158.

31. Vargas, *Nuestra Señora de las Nubes*, 20-1.

32. Ver Susan Stewart, *On longing; Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Baltimore: John Hopkins UP, 1984).

33. Vargas, *Flores arrancadas a la niebla*, 35.

historiador Pierre Nora, en sus países de acogida.³⁴ Así, Catalina, la otra protagonista de *Donde el viento hace buñuelos*, testimonia el sufrimiento de los inmigrantes en un “Lugar de la memoria” extranjero:

El frío ha cambiado mis facciones. Este nuevo país ha desfigurado mi rostro. Estoy parada exactamente en la esquina donde hace cincuenta años un compatriota se prendió fuego porque estaba triste y no resistía el haber perdido el paraíso. Se prendió fuego y su calor no alcanza para devolver las facciones a mi cara.³⁵

Si la memoria no detiene el sufrimiento de los inmigrantes actuales, sirve al menos para hacer que perdure el recuerdo del calvario de los desterrados que les precedieron.

Empero, como sostiene Paul Ricoeur, “acordarse es en gran medida, olvidar”,³⁶ por lo que hay, en definitiva, algo que se olvida dentro de cada acercamiento a la memoria.³⁷ Así lo confirma de modo poético Miranda en *Donde el viento hace buñuelos*: “el ruido y la distancia no me permiten escuchar lo que decías, aquel momento perdido en el que te has perdido donde me reclamabas algo que ya no recuerdo”.³⁸ La Madre de su compañera, Catalina, también lo afirma: “pasan los años y te das cuenta que te has acostumbrado a convivir con algo perverso, algo malo, y te das cuenta de que el pasado no es siempre el mismo, en ese momento es que debes decir: ‘yo no olvido lo que pasa, es que guardo un secreto’”.³⁹ Por consiguiente, el olvido delimita la imposibilidad de apropiarse del pasado de modo exhaustivo, pues siempre hay algo que queda o bien sin decir o bien en el tintero; inclusive, se da a menudo la tergiversación parcial de hechos ya sucedidos. Como plasma Jeanette Malkin en su estudio *Memory-Theater and Postmodern Drama* (1999), el teatro de la memoria suele estar colmado de laberintos, anacronismos, y confluencias tempora-

34. Pierre Nora, “Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoires*”, en *Memory and Counter-Memory*, trad. Marc Roudebush, Número especial de *Representations* 26, (1989): 9.

35. Vargas, *Teatro ausente*, 89.

36. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (Argentina: Seuil, 2000), 567.

37. Peter Ramadanovic, *On Memory, Trauma and Identity* (Lanham: Lexington Books, 2001), 23.

38. Vargas, *Teatro ausente*, 98.

39. *Ibíd.*, 95.

les lúdicas, además de fantasmas y apariciones.⁴⁰ Estos mismos recursos, empleados en la trilogía del exilio de Vargas, reflejan la naturaleza elíptica de la reminiscencia del trauma, habitualmente atiborrada de vacíos, omisiones y disociaciones.

A pesar de que la remembranza conlleva una exigencia de fidelidad al pasado, con lo cual intenta sortear, según Ricoeur, “las deficiencias propias del olvido” (los silencios, mediaciones, parches, “hechos” imaginados) con mayor o menor éxito –y a menudo en función del presente–, jamás logra evitarlas por completo.⁴¹ A eso alude la “última conversación entre Oscar y Bruna” en *Nuestra Señora de las Nubes*:

Bruna: [...] ¿sabe? A veces tengo miedo de quedarme vacía, es decir; que todos mis fuegos se consuman y no quede más que un montón de imágenes desordenadas con las cuales no se pueda hacer... una película, una vida, algo para sostenerse vacía y asombrada de darme cuenta que lo que viví cabe en una caja de fósforos que vendía una señora... ¿cómo se llamaba? Puedo ver la esquina y la calle pero no puedo recordar su nombre. Oscar: No se preocupe, el olvido tomará posesión de nosotros porque tenemos alma... ¿cómo se llaman las imágenes que suceden al acto de cerrar los ojos?⁴²

Paulatinamente, se ha ido desdibujando la memoria, hasta llegar al punto en que el olvido sobrepasa los recuerdos, cada vez más surreales, porosos y revueltos.

A la postre, el olvido, como advierte Ricoeur, es meramente “el reverso de sombra de la región ilustrada de la memoria, que nos une a lo que ocurrió antes de que hiciésemos memoria de ello”.⁴³ De profesión, botánica, Raquel, en *Flores arrancadas a la niebla*, sugiere lírica y metafóricamente –dando lugar, de paso, al título de la obra– que las exiliadas son como “flores arrancadas a la niebla que mueren en el preciso instante de ser extirpadas de la tierra donde nacieron”.⁴⁴ Pero el último exilio, el de la muerte, también puede albergar, a juicio de Vargas, la esperanza. Para Catalina, en *Donde el viento hace buñuelos*, la muerte “es como una película

40. Ver Jeanette R. Malkin, *Memory-Theater and Postmodern Drama* (Michigan: Universidad, 1999).

41. Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 567.

42. Vargas, *Nuestra Señora de las Nubes*, 48-9.

43. Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 40.

44. Vargas, *Flores arrancadas a la niebla*, 32.

de Buñuel”,⁴⁵ la misma que imagina utópicamente Miranda: “Bahía a la que llegamos sin ningún propósito [...], en la cual desplegaremos nuestras buenas artes para ser recibidos cuando llegamos y ser despedidos cuando partimos y entre medio las aguas profundas y vaporosas de la amistad”.⁴⁶ Describe, en definitiva, el sueño de todo inmigrante: el de ser acogido con amistad.

Al fin y al cabo, no existe el recuerdo sin el olvido, pues toda memoria supone una selección, que de ley implica una exclusión. Esta exclusión la determinan, evidentemente, los que disfrutan del poder. En *Nuestra Señora de las Nubes*, Bruna declara poéticamente que “el exilio es un problema de abrazos”, el cual describe así:

Verá, cuando niña abrazaba a mi perro, entonces mis padres se enfadaban y me exiliaban en mi cuarto; en mi adolescencia abracé a un chico y él me exilió en la soledad; luego, de grande, abracé ideas y me exiliaron en este país, sin contar las veces que fui castigada cuando intenté abrazar la religión, ahora por las dudas no abrazo a nadie.⁴⁷

La protagonista vincula, por tanto, el elemento ideológico del destierro con otras clases de exilios como el del castigo infantil, del desamor y de la intolerancia religiosa.

Las mismas personas marginadas, como los indefensos, las mujeres, los pobres, y los de una raza o religión minoritaria, son las que suelen padecer la sensación de estar apartadas, criticadas, castigadas y, en resumen, exiliadas una y otra vez a lo largo de sus vidas, e incluso en la muerte. De hecho, Oscar, en *Nuestra Señora de las Nubes*, lo manifiesta explícitamente: “Yo creo que hay dos tipos de exilios: el exilio vacacional con vista al mar, reservado para gerentes, ministros y ex presidentes, y el exilio de los que no tienen relojes, o sea, nosotros”.⁴⁸ Está claro que los exiliados que son sacrificados al olvido son solo una clase de inmigrantes, los que carecen de poder económico y político, como pone de relieve la Compañera Dos de Miranda en *Donde el viento hace buñuelos*:

45. Vargas, *Teatro ausente*, 99.

46. *Ibíd.*, 100.

47. Vargas, *Nuestra Señora de las Nubes*, 32.

48. *Ibíd.*, 32.

Miranda: [...] Espero una visa, espero un trabajo, espero... “Las Compañeras”, diálogos de espera.

Compañera Una: Compañera, ¿qué hará la historia con nuestros cadáveres?

Compañera Dos: Nada, compañera: dejar que se pudran; eso hará la historia con nuestros cadáveres.⁴⁹

A la historia con mayúsculas, en conclusión, no le interesa recordar a los exiliados marginados de la intrahistoria, encarnados en los desterrados cotidianos de sendas obras.

Los recuerdos desencadenados, por parte de los protagonistas, sobre la vida cotidiana en la trilogía del exilio, corresponden a una vertiente de la memoria social denominada por Natalie Zemon Davis y Randolph Starn como “contramemoria”: “otros” discursos conmemorativos marginados, contrapuestos a la memoria histórica “oficial”, que siguen manifestándose en grupos pequeños pese a la oposición de políticas nacionales como las de la amnesia y la amnistía.⁵⁰ Por eso, el dramaturgo ecuatoriano-argentino Arístides Vargas les proporciona voz a la “contramemoria” arrinconada del destierro, para evitar el olvido de lo enrevesado, transitorio y, a menudo, traumático de la inmigración. Pero las cavilaciones y recuerdos de estos exiliados están llenos de omisiones, de incongruencias y de unas imágenes ya inexistentes o simbólicas que comprenden, seguramente, elementos fantasiosos. De ahí los personajes etéreos y desarraigados; el diálogo absurdo e indirecto. De ahí los tiempos y espacios lúdicos, indeterminados, estirados, anacrónicos, compuestos y altamente teatrales de la trilogía sobre el exilio. *

Bibliografía

Albaladejo, Tomás. “Sobre la literature ectópica”, en *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität. Festschrift*, editado por Adrian Bieniec, Szilvia Lengl, Sandrine Okou y Natalia Shchylebska, 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino. Dresden: Thelem, 2011.

49. Vargas, *Teatro ausente*, 80.

50. Natalie Zemon Davis y Randolph Starn, “Memory and Counter-Memory”, *Representations* 26 (1989): 1-6.

- Bennett, Tony. "Stored Virtue: Memory, the Body and the Evolutionary Museum". En *Memory Cultures: Memory, Subjectivity and Recognition*, editado por Susannah Radstone y Katharine Hodgkin. London: Transaction, 2006.
- Borinsky, Alicia. *One-Way Tickets; Writers and the Culture of Exile*. San Antonio: Trinity, 2011.
- Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in memory*. Baltimore: John Hopkins, 1995.
- Dubatti, Jorge. "Nuestra Señora de las Nubes de Aristides Vargas: exilio, contario y estatus dramático múltiple de los recuerdos-relatos escenificados". *La revista del CCC* [en línea] 16 (septiembre-diciembre de 2012).
- Luarsabishvili, Vladimer. "Literatura ectópica y literatura de exilio: Apuntes teóricos". *Castilla: Estudios de Literatura* 4 (2013).
- Malkin, Jeanette R. *Memory-Theater and Postmodern Drama*. Michigan: Universidad, 1999.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoires*". En *Memory and Counter-Memory*. Traducido por Marc Roudebush. Número especial de *Representations* 26 (1989).
- Ramadanovic, Peter. *On Memory, Trauma and Identity*. Lanham: Lexington Books, 2001.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Argentina: Seuil, 2000.
- Stewart, Susan. *On longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore: John Hopkins UP, 1984.
- Vargas, Aristides. *Flores arrancadas a la niebla*, manuscrito, 1995.
- . *Nuestra Señora de las Nubes. Donde el viento hace buñuelos. El deseo más canalla*. Madrid: Casa de América, 2001.
- . *Teatro ausente. Cuatro obras de Aristides Vargas*. Buenos Aires: Inteatro, 2006.
- Zemon Davis, Natalie, y Randolph Starn. "Memory and Counter-Memory". *Representations* 26 (1989).

**Antropófagos, pederastas, sabios:
los personajes anormales de Pablo Palacio
y el descrédito de la construcción de la verdad**

*Anthropophagi, pedophiles, sages:
the abnormal characters of Pablo Palacio
and the discrediting of the construction of the truth*

ROBERTO PONCE CORDERO

Universidad Nacional de Educación, Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2016.39.4>

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2015

Fecha de aceptación: 16 de noviembre de 2015



RESUMEN

Ya sea por lo sui géneris de su narrativa o por su biografía atormentada, Pablo Palacio sigue siendo considerado el gran anormal de la literatura ecuatoriana. Sin embargo, es posible leer la obra de Palacio como una reflexión admirablemente lúcida sobre los procesos de construcción de la “verdad” y de la “realidad” en su sociedad, así como, más particularmente, de la producción de identidades marcadas como específicamente “anormales” por dichos discursos de la “verdad” y de la “realidad”. En este artículo se releen los cuentos “Un hombre muerto a puntapiés” y “El antropófago”, así como dos de los textos filosóficos de Palacio, para buscarle nuevos sentidos a la famosa consigna programática del autor: “el descrédito de las realidades presentes”.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, cuento, verdad, realidad, Pablo Palacio, descrédito, vanguardia.

ABSTRACT

Whether due to the sui generis of his narrative or his tormented biography, Pablo Palacio is still considered the great abnormal of Ecuadorian literature. However, it is possible to read Palacio's work as an admirably lucid reflection on the processes of construction of “truth” and “reality” in his society, as well as, more particularly, the production of identities marked as specifically “abnormal” by such discourses of “truth” and “reality.” In this article we reread the stories “Un hombre muerto a puntapiés” and “El antropófago”, as well as two of Palacio's philosophical texts, to look for new meanings to the famous programmatic slogan of the author: “the discrediting of present realities”.

KEYWORDS: Ecuador, story, truth, reality, Pablo Palacio, discredit, vanguard.

EN EL CONTEXTO de la literatura ecuatoriana, pocas obras han suscitado tal desconcierto como la colección de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) y las novelas *Débora* (1927) y *Vida del aborcado (novela subjetiva)* (1932) del lojano Pablo Palacio (1906-1947). Las razones y las consecuencias del desconcierto, actitud prevaleciente en la crítica no solo en el momento mismo de la aparición de los libros mencionados, sino incluso en décadas posteriores, han sido analizadas una y otra vez durante los últimos 35 años, en los que una revalorización de la obra palaciana ha tenido lugar y ha llegado a convertirlo, un poco sorprendentemente, en el autor ecuatoriano más indiscutiblemente canónico del país, junto con Jorge Icaza y José de la Cuadra.

Así, algunos de los más serios estudios sobre el escritor han constatado que Palacio “hizo una obra renovadora en las formas y en los contenidos, de estructura fragmentada, aparentemente inconexa, de apelación

constante al lector y de introspección psicológica, fundamentalmente”;¹ que “la rebelión de Palacio es explícita y violenta, casi insoportable para sus contemporáneos, porque se basa en una obsesiva y englobadora condena de la realidad injuriosa, detestable, degradada y degradante que lo rodea”;² y que ya es hora de integrarlo en el canon hispanoamericano total: “volver a, o reconocer, como quien se palpa de existencia, los textos de Pablo Palacio con el objeto de, implícitamente, completar un mapa, el de la vanguardia latinoamericana y lo que produjo”.³

En su imprescindible “crítica de la crítica” de Palacio, por su parte, Celina Manzoni subraya el proceso de patologización del que el autor ha sido siempre objeto:

[e]n el tratamiento de la obra de Pablo Palacio es muy evidente la utilización de [la] metáfora [de la enfermedad]. Ya desde la idea de la excepcionalidad y de la excentricidad [de Palacio] se reconoce un centro y un estar fuera del centro, descentrado. Si además al centro se le adscribe una racionalidad, el máximo alejamiento del centro [...] es la locura. La coartada de la locura, es decir, la anormalidad y el extrañamiento llevados a su máxima expresión, ha sido elaborada minuciosamente por la crítica palaciana. El aferramiento al biografismo es una línea tendida desde algunas de las primeras críticas y se continúa hasta hoy.⁴

En efecto, la lectura estándar de la obra de Palacio es la de una escrita por un autor altamente desequilibrado, que produce textos anómalos y, por lo tanto, de gran interés como documentos sui géneris, pero también reducibles al innegable hecho “real” de que, en sus últimos años de vida, Palacio padeció de demencia. Muy pese a los empeños de algunas de las relecturas escuetamente mencionadas arriba, que insisten en que ver a Palacio como “loco” ha llevado a que sea un autor “soslayado, solapado, puesto en un paréntesis en el que la crítica busca salvarse, sin redimirse, de su propio desorden, y proyectado condenatoriamente en el presunto

-
1. María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio: en la encrucijada de los 30* (Quito: Libri Mundi, 1991), 15.
 2. Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas* (Lima: Latinoamericana Editores, 2003), 153.
 3. Noé Jitrik, “Extrema vanguardia: Pablo Palacio todavía inquietante”, en Pablo Palacio, *Obras completas*, coord. Wilfrido H. Corral (París: ALLCA XX, 2000), 403-4.
 4. Celina Manzoni, *El mordisco imaginario: crítica de la crítica de Pablo Palacio* (Buenos Aires: Biblos, 1994), 16-7.

desorden de un texto”,⁵ no es demasiado arriesgado afirmar que, por una mezcla de lo generalizado de la lectura hegemónica y de lo irresistiblemente romántico de la figura del escritor enloquecido, Palacio sigue siendo considerado, tanto por sus críticos como por sus lectores, el gran anormal de la literatura ecuatoriana.⁶

LOS ANORMALES Y SU PRODUCCIÓN DISCURSIVA EN LA OBRA DE PABLO PALACIO

Más allá del aspecto puramente anecdótico de esta primera conclusión, que por otro lado tiene incluso elementos de perogrullada, lo interesante de la proverbial anormalidad de Palacio es que es posible leer su obra como una reflexión nada trastornada, sino más bien admirablemente lúcida, sobre los procesos de construcción discursiva de la “verdad” y de la “realidad” en su sociedad, el Ecuador de los años 20 y 30, así como, más particularmente, de la producción de identidades marcadas como específicamente “anormales” por dichos discursos de la “verdad” y de la “realidad”.

Por supuesto, el concepto de “anormalidad” que se emplea en este trabajo carece de los tintes peyorativos que tiene en el mundo “real” y más bien pretende, como la obra misma de Palacio, ayudar a expresar lo construido de dicho mundo “real”, así como lo pérfido de sus exclusiones, entre las que figuran –de manera prominente– las causadas por la anormalidad. Para esto es útil considerar la anormalidad como lo hace Foucault en su curso de 1975, compilado en un libro apropiadamente titulado *Los anormales*.⁷

-
5. Noé Jitrik, “Extrema vanguardia: Pablo Palacio todavía inquietante”, 403.
 6. Esta anormalidad constituye, de hecho, una de las principales razones de la inmensa popularidad de Palacio entre ya varias generaciones de intelectuales y bohemios ecuatorianos que descubren su obra durante la juventud y se sienten identificados, precisamente, con lo anormal del autor y de sus textos. Aunque, a falta de estudios dedicados a la recepción más reciente de Palacio a nivel no tanto de la crítica como de la bohemia intelectual, carezco de una referencia con la que sustentar esta afirmación, mi experiencia personal y la de una serie de amigos y conocidos me permite, creo, al menos aventurarme a hacerla.
 7. Michel Foucault, *Los anormales: Curso en el Collège de France (1974-1975)* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000).

Allí, Foucault traza una genealogía de la anormalidad moderna como identidad/enfermedad, relacionándola con las figuras del monstruo, del individuo incorregible y del masturbador. El monstruo es una fuerza natural, “un caso extremo y extremadamente raro”,⁸ ese “ser en quien leemos la mezcla de dos reinos [...] en un único y mismo individuo, la presencia del animal y la de la especie humana”.⁹ El individuo incorregible es, por otra parte, un caso mucho más frecuente que el del monstruo, pero también uno cuya incorregibilidad, literalmente, llama a ser corregida por tecnologías de control social como la de la familia, por ejemplo, y que, por lo tanto, debe ser realmente llamado un corregible incorregible o viceversa.¹⁰ Finalmente, el onanista es un sujeto inventado a la par del anormal, al final del siglo de las luces, y que “[a]parece como un individuo casi universal”, ya que “[l]a masturbación es el secreto universal, el secreto compartido por todo el mundo, pero que nadie comunica nunca a ningún otro”.¹¹

Según Foucault, de las rupturas en los discursos sobre estas tres figuras emerge a finales del siglo XVIII en Francia, y para imperar hasta nuestros días, la categoría del anormal como identidad/enfermedad y como sujeto que, jurídicamente, es condenado no por sus actos sino por la inherente peligrosidad que representa como sujeto. En efecto, el discurso psiquiátrico y patológico de la anormalidad como identidad/enfermedad consiste en repetir “tautológicamente la infracción [del anormal] para inscribirla y constituir la como rasgo individual. La pericia [psiquiátrica para uso penal] permite pasar del acto a la conducta, del delito a la manera de ser”.¹² En otras palabras, y para extender lo que famosamente escribe el mismo Foucault acerca de la invención de uno de los sujetos anormales más paradigmáticos de la modernidad, “[t]he sodomite had been a temporary aberration; the homosexual [o el anormal en general] was now a species”.¹³

No hace falta buscar demasiado en la narrativa de Palacio, anormal diagnosticado por la psiquiatría y la crítica literaria como tal ya de por sí,

8. *Ibíd.*, 61.

9. *Ibíd.*, 69.

10. *Ibíd.*, 63-4.

11. *Ibíd.*, 64-5.

12. *Ibíd.*, 29.

13. Michel Foucault, *The History of Sexuality: An Introduction* (New York: Vintage Books Edition, 1990), 43.

para encontrar esta nueva “especie”, o más bien para encontrar exponentes de diversas “especies” anormales y en la elección de los personajes de su narrativa. Así, en el libro de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés* hacen su aparición, muy explícita y visiblemente, sujetos anormales –provocadamente anormales para el Ecuador de 1927, de hecho– como el homosexual, el antropófago, la siamesa y el sujeto “trans-especies” (es decir, el que se transforma en animal). Además, aparecen también otros personajes tales como la prostituta, el adúltero y el sifilítico, los cuales, si bien a primera vista parecen menos transgresivos –menos anormales pues– o al menos más recurrentes en el entorno social en el que escribe Palacio, sí son sujetos claramente marginales o despreciados –o las dos cosas– por dicho entorno. Más aún, el hecho de que en todos estos últimos casos la marginalidad de los personajes esté determinada por sus negociaciones sexuales a contrapelo de las impuestas por la modernidad burguesa, y no en última instancia por su posición socioeconómica, los hace también anormales en el sentido identitario, foucaultiano del término, o sea propiamente enfermos, en lugar de, por ejemplo, impotentes víctimas de las circunstancias o de un destino trágico.

Pero no solo la exorbitante selección de personajes anormales es notable, sino también, y especialmente, la mirada casi deconstructiva de Palacio, quien percibe lo carente de entidad ontológica de la categoría de la anormalidad en su calidad de construcción social (una carencia que, naturalmente, no significa que los sujetos anormales no sufran la marcación como tales en carne propia) y quien, de hecho, se burla de los procesos discursivos que la producen.

Quizás el hecho de que Palacio haya sido un jurista e intelectual reconocido como tal en su época, llegando a ocupar el puesto de decano de la facultad de Filosofía de la Universidad Central de Quito e incluso a ser, fugazmente, subsecretario de Educación del país, explique al menos parcialmente su clarividencia al respecto, aunque también se puede leer, acaso más apropiadamente, como una verdadera “traición de clase” de su parte. Sea como sea –y probablemente sean ambas cosas–, las bases filosóficas que le permiten burlarse y, en consecuencia, dudar de tal forma de los procesos de la producción de la anormalidad son expuestas por el mismo Palacio en sus ensayos “Sobre el sentido de la palabra *verdad*” y “Sentido de la palabra *realidad*”, por lo que serán brevemente analizados antes de pasar a la lectura más atenta de dos cuentos del autor ecuatoriano.

**DEL “SENTIDO
DE LA PALABRA VERDAD”
Y DEL “SENTIDO
DE LA PALABRA REALIDAD”**

Publicados en diversas fechas de 1935, estos dos ensayos recogidos en las *Obras completas* de Palacio¹⁴ sorprenden a quienes solo conocen su narrativa, especialmente por su seriedad. Después de todo, es sabido que, para bien o para mal, Palacio fue considerado siempre el “cómico” de la literatura ecuatoriana de su época,¹⁵ y es que, incluso sin compararlos con los de sus contemporáneos, expresa programáticamente masculinos y serios como los del Grupo de Guayaquil, los relatos del autor lojano ciertamente provocan hilaridad. Los ensayos de Palacio son serios, por su parte, aunque la manera bastante ambiciosa y no siempre muy clara en la que el autor recorre la historia de la filosofía para llegar a conclusiones que, sin ser originales, sí pueden dar ciertas pistas sobre su *Weltanschauung* y su sedimentación en su ficción, tiene también algo de delirante, como esta.

En “El sentido de la palabra *verdad*”, Palacio se pregunta, básicamente, si la verdad existe. Cabe recalcar, sin embargo, que Palacio solo se plantea la pregunta después de introducirla así: “Enunciada esa idea, se agolpan las preguntas de forma vertiginosa: ¿Qué es eso del fin absoluto? ¿Existe, en primer lugar? ¿Cómo es? ¿Podemos conocerle [sic]? ¿Cómo conocemos? ¿Qué es verdadero? ¿Existe la verdad?”,¹⁶ En otras palabras, incluso en un tratado supuestamente académico Palacio no puede prescindir de construcciones estrambóticas y, al permitir que las preguntas se agolpen “de forma vertiginosa”, no solo ilustra que carece de control sobre estas y, por tanto, no es un individuo cartesiano, sino que –en concordancia con esto último– le da un tinte anormal a su producción filosófica.

¿Existe la verdad para Palacio, entonces? Si hablamos de la verdad absoluta, definitivamente no: “No podemos, pues, afirmar nada de esa gran verdad. Tenemos que reducirnos a considerar las armas propias de

14. Pablo Palacio, *Obras completas*, coord. Wilfrido H. Corral (París: ALLCA XX, 2000), 203-32.

15. Benjamín Carrión, “Pablo Palacio”, en Pablo Palacio, *Obras completas*, coord. Wilfrido H. Corral (París, ALLCA XX, 2000), 439.

16. Palacio, *Obras completas*, 205.

cada época y a sentirnos en tránsito con ellas”,¹⁷ Pero la falta de verdad absoluta no se debe solo a la falta de perspectiva histórica –lo que podría ser inferido de aquello de “las armas de la época”–, sino a algo más profundo: “querer encontrar la verdad absoluta es algo así como afirmar que nuestra idea de lo trascendente corresponde a algo real, es decir, fundamentar con un objeto externo nuestro acuerdo del pensamiento consigo mismo”.¹⁸ En un mundo sin referentes “reales” para las ideas trascendentes, entonces, “simplemente hay muchas verdades provisionales”.¹⁹

Mucho menos radical es Palacio en su ensayo “Sentido de la palabra *realidad*”, en el que intenta refutar el idealismo de Berkeley y defender la tesis o “[l]a afirmación de la Filosofía básica contemporánea [de] admitir como indudable la existencia del mundo exterior”.²⁰ Pese a llegar a construcciones conceptuales francamente revolucionarias para su época, como por ejemplo a la pregunta “¿Es posible concebir un árbol existente por sí? Imposible, eso sería una concepción sin concepción”²¹ o a la expresión “Cristóbal Colón inventó América”²² (adelantándose a Edmundo O’Gorman), Palacio llega a ellas solo para inmediatamente refutarlas y permanecer en un esquema rígido de comprensión de la realidad como materia.

Así, el autor responde la pregunta sobre el árbol escribiendo, según él lapidariamente, que “existencia y concepción no son lo mismo. [...] La proposición ‘No es concebible un árbol existente por sí’ es verdadera realmente; pero quitad de esto la concepción y encontraréis, que sinembargo [sic], existen infinidad de árboles sin la concepción del árbol”.²³ En cuanto a la idea de la invención de América, la descarta inmediatamente como una “que inmediatamente nos repugna, y de hecho rechazamos como falsa”²⁴ (no se adelanta a O’Gorman, al final).

Por lo menos, Palacio insiste al final en que “[s]er y percepción no son la misma cosa”, pero aboga por lo siguiente: “Distingamos, pero unamos. Realidad y concepción tienen un punto central de unidad que es

17. *Ibid.*, 213.

18. *Ibid.*, 216.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*, 218.

21. *Ibid.*, 227.

22. *Ibid.*, 229.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

proceso en las cosas y que en los hombres, siendo conciencia, es proceso también”.²⁵ Puesto de otra manera, la completa certeza en la cuestión de la “realidad” de Palacio, miembro destacado del Partido Socialista Ecuatoriano desde 1926 y como tal necesariamente materialista histórico, al fin y al cabo, no le impide del todo ver al sujeto como uno que, lejos de estar en capacidad de observar objetivamente desde afuera, está inmerso en el proceso –o en el texto– de las cosas, y por lo tanto se mueve con él.

De este modo, podemos, por un lado, leer su desprecio por los procesos de construcción de la verdad sobre los anormales, que se manifiesta en su sañuda burla y en la parodización de estos en sus cuentos y novelas, como resultados de su convicción filosófica de lo contingente o, en sus palabras, “provisional” de las verdades. Por el otro, el ímpetu realista también presente en su obra, por el que María del Carmen Fernández ha llamado a su estilo un “realismo abierto”, podría ser explicado, precisamente, por su permanencia en el campo del materialismo dialéctico y su negación (negación fascinada, según se nota en todo el segundo ensayo analizado, pero negación al fin) de los postulados del idealismo radical. Ambos momentos, el del desprecio de las verdades absolutas y el del deseo de luchar contra un estado de cosas realmente existente, y realmente injusto, se juntan en su presentación de sujetos anormales en sus cuentos.

LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO HOMOSEXUAL Y SU INNOMBRABILIDAD FINAL EN “UN HOMBRE MUERTO A PUNTAPIÉS”

En su estudio monográfico titulado *La homosexualidad masculina en la narrativa ecuatoriana*, Pedro Artieda escribe lo siguiente del autor que nos ocupa:

Pablo Palacio fue el primero que descubrió cómo se vivía y asumía el tema en cuestión, en el Quito de 1927. Fue revolucionario para su época porque, parafraseando el título de una clásica película argentina [...] en la cual la protagonista es una enana [...], *De eso no se habla*. [...] *Un hombre muerto*

25. *Ibíd.*

a puntapiés fue el inicio, aunque tímido, de lo que más tarde se diría y reescribiría de otra forma, sin tapaduras.²⁶

En cierto sentido, esta afirmación de Artieda obedece sin lugar a dudas a la así llamada “verdad”, pues, en efecto, no se conocen instancias literarias producidas en el Ecuador antes del texto de Palacio en las que aparezcan personajes claramente –si bien no del todo explícitamente– homosexuales o, para usar el vocabulario de la época, invertidos o pederastas.²⁷ No obstante, Artieda se queda corto en este pasaje, así como también en su posterior análisis del quizás más famoso cuento de Palacio,²⁸ ya que lo revolucionario del autor lojano, en este, no consiste solamente –de hecho, ni siquiera consiste *tanto*– en la mera inserción de la figura del homosexual en la literatura ecuatoriana (por muy revolucionaria que, en un país como el Ecuador de los años 20, dicha inserción haya podido ser), sino más bien en la manera de insertarla dentro de un texto metaliterario que, más que tratar el “problema” social o moral del sexo entre hombres, muy a diferencia de lo que hacen otros textos latinoamericanos más o menos contemporáneos,²⁹ constituye una brutal reflexión sobre cómo se construye la narrativa de –precisamente– la “verdad”, cómo se define al personaje en sí del anormal o “vicioso”, cómo se lo marca como manifestación corporal de la perversión, y cómo estas construcciones discursivas conllevan, inherentemente, la más explosiva violencia.

Así, en una parodia que no es tanto del relato policial (la explicación “oficial” o canónica de la obra en la crítica especializada)³⁰ como una de los diversos discursos pseudocientíficos en boga a principios del siglo XX,

26. Pedro Artieda, *La homosexualidad masculina en la narrativa ecuatoriana* (Quito: Eskeletra, 2003), 17.

27. La novela *A la costa* de Luis A. Martínez, publicada en 1904 e inauguradora del naturalismo literario ecuatoriano, tiene un componente homoerótico evidente, pero nunca sobrepasa los límites tradicionales de lo homosocial en la novela del siglo XIX, como explica Fernando Itúrburu en un capítulo entero de *Lecturas prohibidas de la literatura ecuatoriana* (Guayaquil: Universidad Católica, 2002).

28. Palacio, *Obras completas*, 7-13.

29. Piénsese en el drama *Los invertidos*, de José González Castillo (1915), o en las novelas *Pasión y muerte del cura Deusto*, de Augusto d'Halmar (1924), y *El ángel de Sodoma*, de Alfonso Hernández Catá (1928).

30. “Si se busca marcos detectables [para el cuento de Palacio], *el único* sería el del relato policial de vespertinos escandalosos. Las coordenadas de éste están presentes, pero el relato se aleja de los aspectos de los cánones del género”. Wilfrido H. Corral, “Introducción del coordinador”, en Palacio, *Obras completas*, LXIX. Énfasis añadido.

que aseguraban tener un acceso privilegiado a la realidad y –como instancias de estabilización de “la indignidad del poder” grotesco– ser capaces de clasificar a los sujetos de acuerdo a sus características fisiológicas, psicológicas o sociales, el cuento es narrado por una voz en primera persona que se obsesiona, de la manera más inexplicable, con una nota periodística en la que se recuenta un extraño asesinato cometido, aparentemente, por un malentendido relacionado con un cigarrillo, y en la que se comenta, casi de paso, que “lo único” cierto del caso es “que el difunto era vicioso”.³¹ El vicio concreto del muerto no es mencionado en el periódico del que proviene la noticia, ni tampoco es revelado por el comisario de policía al que acude el narrador para averiguar el móvil de semejante *modus operandi* (¡puntapiés!),³² que él considera “ridículo”. De lo que en ningún momento duda el narrador, sin embargo, es de que el vicio en sí *existe*, y esto es especialmente significativo dadas las razones que aduce para justificar esa falta de escepticismo: “de ser vicioso, lo fue; esto nadie podrá negármelo. Lo prueba su empecinamiento en no querer declarar las razones de la agresión”.³³

Efectivamente, en la implacable lógica paranoica del narrador/detective/científico social, que no le pide nada a la de los autores de las absurdas pericias psiquiátricas diseccionadas por Foucault, “lo declarado por él [por la víctima antes de morir], la cuestión del cigarrillo, no se debía siquiera meditar. Es absolutamente absurdo que se victimase de manera tan infame a un individuo por una futilidad tal”. El anormal asesinato a puntapiés, entonces, y como no podía ser de otra manera dada su propia anormalidad (“era vicioso”), había “mentido, había disfrazado la verdad; más aún, había asesinado la verdad, y lo había dicho porque lo *otro* no quería, no podía decirlo”.³⁴

No es difícil imaginar lo que está detrás de este “disfraz”, lo que grita por debajo de ese silencio o de ese “asesinato de la verdad”: se trata del motivo recurrente, pero presente en este texto por primera vez de

31. Palacio, *Obras completas*, 7.

32. Aunque no puede ser tratada en el cuerpo de este ensayo, es interesante la pregunta que hace Corral: “¿Por qué un hombre muerto a puntapiés en vez de ‘a patadas’? ¿Qué reprimía Palacio, cuando bien sabemos que lo que menos le preocupaba era la reacción negativa de la burguesía?”. Wilfrido H. Corral, “Introducción del coordinador”, LXVI.

33. Palacio, *Obras completas*, 11.

34. *Ibíd.*

manera abierta en la historia de la literatura ecuatoriana, del terreno de lo sexualmente *unspeakable*, de lo innombrable, del crimen o del deseo cuyo nombre no se osa decir (para parafrasear la frase usada en el juicio a Oscar Wilde). En otras palabras, de la condición humana específica de la homosexualidad que, justo por esta época, ya ha empezado a ser bastante sistemáticamente construida también por la ciencia, la psicología y el derecho, y al igual que la categoría más general e incluyente de la anormalidad, como enfermedad/identidad.

Lo fundamentalmente “evidente” de esta conclusión es cimentado todavía más por el hecho de que el narrador del cuento, en un esfuerzo motivado expresamente solo “por un puntillo de honradez”,³⁵ se toma el trabajo de descartar todas las explicaciones racionales posibles para un crimen de una violencia primigenia e irracional tal (otra vez: ¡puntapiés!), y decide, en un comentario por otra parte irónico sobre lo injusto del imperio del patriarcado,³⁶ que no podía deberse a un lío de faldas de ningún tipo “porque aquello resultaba demasiado honroso”.³⁷ Como, por otro lado, se trata de un crimen de una violencia primigenia e irracional tal que, en apariencia, solo puede ser provocado por pasiones íntimamente ligadas a la esfera de la sexualidad, es obvio que la “clase de vicio [que] tenía el difunto [...] era... No, no lo digo para no enemistar su memoria con las señoras”.³⁸ A punto de nombrar la anormalidad innombrable que sus investigaciones han revelado, el narrador/detective/científico social tiene que, en definitiva, callar.

Pero, por supuesto, *toda* la descripción de la personalidad de la víctima, así como su sospechoso *identikit* en forma de busto “cuyo pecho tiene algo de mujer”³⁹ y las elucubraciones lógicas sobre su “vicio” por un

35. *Ibíd.*, 10.

36. No está de más recordar aquí que Palacio publicó en 1932 un corto ensayo denunciatorio de lo sexista de la legislación ecuatoriana llamado “La propiedad de la mujer”, incluido en sus *Obras completas* (199-202), y que termina con estas palabras (en las que, de paso, se ve una vez más el fenómeno ya apuntado del tono delirante de los ensayos “serios” de Palacio): “Cualquier día de éstos va a estallar la gran revolución de las mujeres contra el artículo 24 del Código Penal, que autoriza al marido para matar a la mujer que no le ama; ahora que no se conquista a la mujer por la fuerza, sino con un clavel en el ojal, con un par de guantes, con un bastón y con una hermosa caída de ojos en una tarde primaveral”.

37. *Ibíd.*, 11.

38. *Ibíd.*, 9.

39. *Ibíd.*, 10.

lado tan misterioso pero por otro tan “evidente” que se “leía así: ERA VICIOSO”,⁴⁰ son creaciones textuales de un narrador descabellado que, por desconocer que la objetividad es una falacia y que, como diría Palacio en su ensayo sobre la “realidad”, el mundo “real” no puede ser aprehendido desde afuera, no se da cuenta siquiera de que está propiamente inventando una “verdad” intrínsecamente ligada a la definición de lo anormal. En efecto, confiado en lo altamente productivo del método de la inducción,⁴¹ el grotesco narrador/detective/científico social *induce* a partir de una breve nota de un diario de crónica roja y de una foto del cadáver, para acabar *induciendo* (en la segunda acepción de la palabra “inducir”, la que significa “ocasionar”) una serie de eventos *imaginarios* que culminan en la muerte del vicioso Ramírez. Muerte violenta esta de la que, además, es culpable el ya totalmente *ficticio* obrero llamado Epaminondas que sale de la nada, literalmente, para ayudar a un arquetípico y también completamente *ficticio* “muchacho” acosado sexualmente, en una interacción ya absolutamente *ficticia*, por el futuro difunto y por su absolutamente *ficticia* (valga la redundancia) enfermedad/identidad anormal.

Así, la reconstrucción lógica y científica del asesinato, fruto de la aplicación de los más ortodoxos métodos, conduce, nada más, a una ficción en la que lo que se proyecta no es lo “realmente” posible sino las propias tensiones del narrador ante el fenómeno de la perversión sexual masculina. En otras palabras, estamos aquí ante esa compleja y angustiante mezcla de repulsión y fascinación tan característica de la homofobia, y que es resuelta, discursivamente y, por desgracia, también no pocas veces al nivel de lo “real”, por medio de arrebatos de violencia explosiva que pretenden extirpar o eliminar lo enfermo y/o anormal del cuerpo social pero que, al mismo tiempo, al hacerlo de manera tan encarnizada, demuestran lo fundamentalmente inestable de la heteronormatividad de dicho cuerpo social, así como los puntos de encuentro entre la norma y la perversión o la anormalidad.

Piénsese, por ejemplo, en las perturbadoras frases “la grande nariz que le provocaba como una salchicha” o

¡cómo se encarnizaría Epaminondas, agitado por el *instinto de perversidad* que hace que los asesinos acribillen sus víctimas a puñaladas! ¡Ese *instinto*

40. *Ibíd.*, 9.

41. *Ibíd.*, 8.

que presiona algunos dedos inocentes cada vez más, por puro juego, sobre los cuellos de los *amigos* hasta que queden amoratados y con los ojos encendidos!⁴²

El uso de términos como “instinto” y “perversidad”, vinculados a los discursos psiquiátricos de la anormalidad, resulta significativo, dado que en ambos casos se emplean en relación al violentamente heterosexual Epaminondas. Además, la palabra “amigos” en el contexto de un asesinato implica una cierta afectividad entre el agresor y su víctima, lo que en este caso representa nada menos que una complicidad incómoda y altamente cargada de ansiedad latente (fascinación y pánico) entre el normal y el anormal.

Por estas –entre muchas otras– razones, se puede leer el cuento de Palacio como uno que no trata, básicamente, de la homosexualidad como problema social, moral o médico/psicológico, ni como uno proveniente de la homofobia más o menos abierta, sino más bien como uno que cuestiona la supuesta objetividad de los discursos científicos de la verdad y de la clasificación de los sujetos anormales, o, más específicamente, de los mecanismos de exclusión y diferenciación intrínsecos tanto en el discurso de la diferencia sexual como en la norma heterosexual, y que inevitablemente conducen a la violencia.

EL CRITERIO DE LA IRRESPONSABILIDAD: “EL ANTROPÓFAGO”

El narrador descabellado pero completamente a oscuras de su propio desequilibrio de “Un hombre muerto a puntapiés” reaparece en el segundo relato del libro de Palacio, llamado bastante laconicamente “El antropófago”.⁴³ En este se nos cuenta la historia de Nico Tiberio, carniceiro de profesión, quien un día cualquiera, por obra de unos completamente gratuitos “temblores sádicos” que lo hacen pensar “en una rabiosa cópula,

42. *Ibíd.*, 13. Énfasis añadido.

43. *Ibíd.*, 14-8. Sabemos que se trata del mismo narrador por el momento en el que dice que va a “referir con sencillez lo ocurrido”, pues no quiere “que ningún malintencionado diga después que soy yo pariente de mi defendido, como ya me dijo un Comisario a propósito de aquel asunto de Octavio Ramírez” (*Ibíd.*, 16).

entre lamentos, sangre y heridas abiertas a cuchilladas”,⁴⁴ llega a su casa “furioso” y, después de morder el seno de su mujer –y de descubrir, en el proceso, “que nunca había probado manjar tan sabroso”–, acaba intentando devorar a su propio hijo: “lo levantó en sus brazos, y, abriendo mucho la boca, empezó a morderle la cara, arrancándole regulares trozos a cada dentellada, riendo, bufando, entusiasmándose cada vez más”. Escena cruenta que, además, es descrita por el narrador con un lenguaje tan lleno de empatía y de un placer morboso ante la violencia que recuerda al final de “Un hombre muerto a puntapiés”: “Los cartílagos sonaban dulcemente entre los molares del padre. Se chupaba los dientes y lamía los labios”.⁴⁵

De hecho, las similitudes de estos dos cuentos son varias. Por un lado, por supuesto, y como los dos únicos cuentos de la colección en la que están incluidos, comparten al mismo narrador, de quien ahora incluso nos enteramos de que, muy apropiadamente –y muy consistentemente con la tesis del “narrador/detective/científico social”–, es un estudiante de criminología.⁴⁶ Allí donde en “Un hombre muerto a puntapiés” el narrador hablaba, por ejemplo, de “la grande nariz que le provocaba como una salchicha”,⁴⁷ en “El antropófago” se dirige al lector para advertirle que “tenga mucho cuidado frente al antropófago: estará esperando un momento oportuno para saltar contra un curioso y arrebatarle la nariz de una sola dentellada. Medite ud. en la figura que haría si el antropófago se almorzara su nariz. [...] ¡Ya lo veo con su miserable cara de Lázaro, de sífilítico o de canceroso!”.⁴⁸ Allí donde, en el primer cuento, nos relataba los (por él imaginados) “tormentos del deseo” que “agitaban” a Octavio Ramírez y que lo obligaban a actuar según su condición de anormal,⁴⁹ en el cuento sobre el caníbal se mencionan “un penetrante olor a carne fresca [que] empezó a obsesionarlo”, las “ganas de comer algo bien sazonado; pero duro, cosa de dar trabajo a las mandíbulas”, y los ya mencionados “temblores sádicos” que aquejan al protagonista que, según dice el narrador que supone, “andaría tambaleando, congestionado”.⁵⁰

44. *Ibíd.*, 17.

45. *Ibíd.*, 18.

46. *Ibíd.*, 15.

47. *Ibíd.*, 13.

48. *Ibíd.*, 14.

49. *Ibíd.*, 12.

50. *Ibíd.*, 17.

También, y aunque en este cuento el narrador parece al menos creer contar con más fuentes y, por lo tanto, tematiza mucho menos su propio proceso de inducción/producción de la verdad –dejando por eso, hasta cierto punto, de ser al mismo tiempo narrador, detective y científico social–, la burla de Palacio ante los discursos de sistematización del conocimiento y de clasificación de los sujetos se hace, acaso, más evidente en este texto que en el anteriormente analizado, pues con él el siempre ridículo narrador no pretende simplemente escandalizar sino, en otra parodia palaciana del método científico, elaborar una disquisición del concepto de la “irresponsabilidad” en sentido legal. En otras palabras, la intención expresa del narrador de “El antropófago” es demostrar, por vía de una argumentación jurídica ortodoxa, que el sujeto anormal caníbal, precisamente por lo inevitable y lo natural e intrínseco de su anormalidad, *no* es ni puede ser culpable: “Yo le tenía compasión. A la verdad, la culpa no era de él. ¡Qué culpa va a tener un antropófago! [...] Eso de ser antropófago es como ser fumador, o pederasta, o sabio”.⁵¹ El pasaje que sigue es, de hecho, tan denso que merece ser citado *in extenso*:

Pero los jueces le van a condenar irremediamente, sin hacerse estas consideraciones. Van a castigar una inclinación naturalísima: eso me rebela. Yo no quiero que se proceda de ninguna manera en mengua de la justicia. Por eso quiero dejar aquí constancia, en unas pocas líneas, de mi adhesión al antropófago. Y creo que sostengo una causa justa. Me refiero a la irresponsabilidad que existe de parte de un ciudadano cualquiera, al dar satisfacción a un deseo que desequilibra atormentadoramente su organismo.⁵²

Por medio de su justiciero narrador, entonces, Palacio se burla aquí, precisamente del mecanismo discursivo paradójico que, según Foucault, le permite a la indignidad del poder, pasar olímpicamente por encima de sus propias normas y de sus propios códigos para castigar identidades, deseos y conductas supuestamente peligrosas en potencia en lugar de actos y de infracciones puntuales: el mecanismo de la producción de la anormalidad como enfermedad/identidad. El mecanismo es paradójico porque, por un lado, naturaliza la anormalidad y la fija en un sujeto estable pero, por otro, convierte a este sujeto en especialmente culpable pese a que, como dice el

51. *Ibíd.*, 16.

52. *Ibíd.*

narrador, su anormalidad es, en el dispositivo moderno, “una inclinación naturalísima”. Pero esta paradoja no le resta efectividad al mecanismo sino que puede decirse que se la aumenta, al donarle una pérfida flexibilidad al poder que suple, con creces, su falta de consistencia.

La contradicción es irresoluble, entonces, y está, de hecho, en el corazón mismo del mecanismo (y del cuento), del mismo modo que la indignidad del poder también está en el corazón mismo de este. Que Pablo Palacio la haya reconocido con tal lucidez impone, sin duda. Que, al hacerlo, haya usado la voz de un narrador desequilibrado para evidentemente burlarse (la misma elección del narrador hace que la intención burlesca sea evidente) no solo tanto de lo grotesco del poder como de la construcción del anormal, sino incluso de los discursos jurídicos que, imbuidos de un *élan* liberal, exigen –ingenua e inútilmente– el cumplimiento de las leyes y por ende la resolución de esta contradicción inherente al orden moderno, raya realmente en lo visionario.

CONCLUSIÓN: PABLO PALACIO Y “EL DESCRÉDITO DE LAS REALIDADES PRESENTES”

Del mismo modo que su percepción de lo contradictorio y perverso de los mecanismos de construcción discursiva de la verdad sobre lo anormal y lo perverso es visionaria, es realmente visionaria la ya citada enumeración de vicios o anormalidades concretas hecha por Palacio en el segundo cuento aquí analizado: “Eso de ser antropófago es como ser fumador, o pederasta, o sabio”. En cierto sentido, el libro *Un hombre muerto a puntapiés* entero, por no decir toda la obra de Palacio, es un proyecto de enumeración de anormalidades y de desestabilización de los discursos que supuestamente están en capacidad de definir las como tales y de clasificarlas.

Al fin y al cabo, ya en el epígrafe de dicha colección de cuentos Palacio escribe lo siguiente: “Con guantes de operar, hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por esas calles: los que se tapen las narices le habrán encontrado carne de su carne”.⁵³ Junto al puro arrebatado

53. *Ibíd.*, 5.

del vanguardista deseoso de *épater la bourgeoisie* se puede también leer, aquí, una conciencia de que las líneas trazadas por los discursos de la verdad y de la realidad entre los anormales y los normales son construcciones sociales, y de que no obedecen a entidades ontológicas, como tampoco lo hace la categoría de la anormalidad en sí. Por eso el bolo es carne de la carne de quienes se asquean ante él; por eso la similitud entre Epaminondas y Octavio Ramírez en el momento de su máxima confrontación; por eso la compasión del letrado bienintencionado por el antropófago abyecto. Por eso, en definitiva, la obsesión con la narrativa y con lo metatextual, con lo ridículo de los métodos de aproximación a la realidad y del terrible peso que tiene, en el tejido de lo real, y sobre todo para los por él tan cariñosamente retratados anormales, esa construcción social llamada la verdad.

Asimismo, la famosa consigna planteada por Palacio en su no menos famosa carta a Carlos Manuel Espinosa, según la cual hay que aspirar a lograr “el descrédito de las realidades presentes” e “invitar al asco de nuestra realidad actual”,⁵⁴ puede ser leída en esa clave, o sea no solo como un programa coyuntural de lucha estética contra las injusticias sociales, sino como uno filosófico de desestabilización de los mismos conceptos de realidad, verdad y anormalidad. Conceptos que, efectivamente, *merecen* caer en el descrédito... “a decir verdad”. *

Bibliografía

- Artieda, Pedro. *La homosexualidad masculina en la narrativa ecuatoriana*. Quito: Eskeletra, 2003.
- Carrión, Benjamín. “Pablo Palacio”. En *Obras completas*, coordinado por Wilfrido H. Corral. París: ALLCA XX, 2000.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Latinoamericana Editores, [1994] 2003.
- Corral, Wilfrido H., “Introducción del coordinador”, en Pablo Palacio, *Obras completas*, coordinado por Wilfrido H. Corral. Colección Archivos, n.º 41. París: ALLCA XX, 2000.
- Fernández, María del Carmen. *El realismo abierto de Pablo Palacio: En la encrucijada de los 30*. Quito: Libri Mundi, 1991.

54. Citado en Celina Manzoni, *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*, 51.

- Foucault, Michel. *Los anormales: Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.
- . *The History of Sexuality: An Introduction*. Nueva York: Vintage Books Edition, 1990.
- Itúrburu, Fernando. *Lecturas prohibidas de la literatura ecuatoriana*. Guayaquil: Universidad Católica, 2002.
- Jitrik, Noé. “Extrema vanguardia: Pablo Palacio todavía inquietante”. En Pablo Palacio, *Obras completas*, coordinado por Wilfrido H. Corral. Colección Archivos, n.º 41. París, ALLCA XX, 2000.
- Manzoni, Celina. *El mordisco imaginario: Crítica de la crítica de Pablo Palacio*. Buenos Aires: Biblos, 1994.
- Palacio, Pablo. *Obras completas*, coordinado por Wilfrido H. Corral. Colección Archivos, n.º 41. París: ALLCA XX, 2000.

**De remedios y venenos o la subversión
de la mujer esclavizada en *Jonatás*
y *Manuela* de Luz Argentina Chiriboga**

*On remedies and poisons or the subversion of enslaved
women in Jonatás y Manuela by Luz Argentina Chiriboga*

MÓNICA MURGA T.

Ministerio de Educación del Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2016.39.5>

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2015

Fecha de aceptación: 27 de noviembre de 2015

Licencia Creative Commons



RESUMEN

La tradición literaria da cuenta de los múltiples usos metafóricos articulados en relación a los remedios y los venenos. Por este rumbo, la autora explora la poética de la esclavitud femenina presente en la novela *Jonatás y Manuela* (1994) de la afroesmeraldeña Luz A. Chiriboga. La novela, lejos de la literatura abolicionista del siglo XIX, configura una escritura que profundiza en la psiquis-cuerpo de la mujer esclavizada. Así, desde la biopolítica y la desterritorialización analizo la representación del cuerpo esclavizado, su mal-estar y su “curación” a través de dos figuras: la “sanadora” y la “hechicera”, quienes transgreden y subvierten el control hegemónico develando las tensiones raciales, culturales y sociohistóricas, producto de la diáspora y la diversidad.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, novela, literatura afro, biopolítica, control, cuerpo, desterritorialización, diáspora, memoria, poder, sanación.

ABSTRACT

Literary tradition accounts for the multiple metaphorical uses articulated in relation to remedies and poisons. In this direction, the author explores the poetics of female slavery present in the novel *Jonatás y Manuela* (1994) by Afro-Emeraldan Luz A. Chiriboga. The novel, far from the abolitionist literature of the nineteenth century, configures a writing that delves into the psyche-body of the enslaved woman. Thus, from biopolitics and deterritorialization it analyzes the representation of the enslaved body, its misfortune and its “healing” through two figures: the “healer” and the “sorceress”, who contravene and subvert hegemonic control revealing the racial, cultural and sociohistorical tensions, which are the product of diaspora and diversity.

KEYWORDS: Ecuador, novel, Afro-literature, biopolitics, control, body, deterritorialization, diaspora, memory, power, healing.

DESCOMPONER LA DOSIS: DIÁSPORA, BIOPOLÍTICA Y DESTERRITORIALIZACIÓN

*Nada es veneno, todo es veneno:
la diferencia está en la dosis.*

Paracelso

LA FRASE DE Paracelso¹ nos sitúa en los límites riesgosos que implica la práctica medicinal. Entre la vida y la muerte, la precisión que exige

1. Médico de profesión, se lo ha considerado el padre de la farmacología. Bautizado con el nombre de Philipus Aureolus Theophrastus Bombastus, nació en Einsiedeln, cerca de Zurich en el año de 1493. Como gran observador de las enfermedades y sus contextos, elaboró varios tratados. Sobresale el *Opus Parmirum*. Según Samuel Finkielman, la

la dosis no solo nos interroga sobre el peso, medida, volumen, tiempo o combinación de los componentes con los que se produce y administra la pócima; además nos lanza al centro de la pregunta por el propósito que guía la mano de quien la suministra. Del enunciado “paracelsiano” que alerta sobre el poder transmutador de la dosis, nos desplazamos a otra zona no menos experimental: la literatura. Como territorio de bordes frágiles y oblicuos, la literatura no repara en la dosis que distingue la ficción de la realidad. La dosis se difumina transfigurando la escritura en vida, la memoria en olvido, la palabra en imagen, el veneno en remedio o viceversa.

De ahí mi interés por iniciar mi propia travesía al examinar el mundo de transmutaciones/tensiones/multiplicidades que se ciernen en la narrativa contemporánea de la escritora afroesmeraldeña Luz Argentina Chiriboga. Desde una poética de la esclavitud, su novela *Jonatás y Manuela* (1994) se asoma a la farmacopea ancestral a través de dos figuras femeninas ciertamente enigmáticas: la “sanadora” con sus remedios y la “hierbera” con sus venenos. Con un lenguaje sobrio y directo, Chiriboga recurre al tema de la diáspora, la esclavitud colonial y las luchas de emancipación americana para situar momentos clave de la historia americana a través de tres generaciones de mujeres esclavizadas: Ba-Lunda (Rosa, la abuela), Nasakó (María, la madre) y Nasakó Zansi (Jonatás, la hija). Lejos del romanticismo de la literatura antiesclavista –que gira en torno a la virtud del amor, la pasión y el carácter ético del ser humano–,² Chiriboga

obra “describe la patogenia de las enfermedades considerando la existencia de cinco causas centrales: 1. *Ens astri*, las producidas por la influencia de las estrellas y los planetas, cuyas exhalaciones viajan por los aires generando epidemias; 2. *Ens veneni*, lo que ingresa por la boca produciendo intoxicaciones y trastornos metabólicos; 3. *Ens naturale*, enfermedades producidas por la herencia, la complexión corporal o el envejecimiento; 4. *Ens spiritualitis*, enfermedades del espíritu o cuerpo sideral, cuya causa es invisible y produce las enfermedades mentales; y 5. *Ens Dei*, enviadas por Dios o castigos por el pecado, siempre incurables”. Samuel Finkielman, “Paracelso, quijotesco sanador andante”, *Medicina*, 68, n.º 6 (Buenos Aires, 2008), 472.

2. Para muestras, bástenos recordar la novela *Francisco, el ingenio, o las delicias del campo* (1838) del cubano Anselmo Suárez y Romero, quien narra el amor contrariado de dos esclavos, quienes sufren los atropellos y la crueldad de sus amos. Del mismo modo, *Sab* (1841) novela de la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, se centra en el amor entre Sab (un esclavo mulato) y Carlota (la hija de los amos blancos). *La esclava Isaura* (1875) del brasileño Bernardo Guimarães, también aborda las peripecias de una esclava virtuosa asediada por su amo, quien le impide alcanzar la felicidad junto a su amado.

vertebra su anatomía textual a base de un propósito distinto. Según M. Handelsman, “la conciencia de que el Ecuador pertenece a la diáspora”.³

En este sentido, Chiriboga no solo pretende hacer visible la participación de la mujer africana en la historia nacional; en un marco más amplio, el viaje trasatlántico y el constante desplazamiento generado por la subasta de esclavos, traza una nueva ruta para comprender la presencia activa de la mujer afro y sus prácticas culturales en un continente de tensiones étnicas, bordes frágiles, transgresiones, subversiones y multiplicidades. Siguiendo este rumbo, si para Handelsman *Jonatás y Manuela* expone una perspectiva afrocéntrica y afrofeminista que pone en debate la identidad ecuatoriana concebida desde un mestizaje homogeneizador; para Lancelot Cowie, la novela se convierte en pionera de una escritura que expone el tema de la esclava, personaje periférico en la literatura abolicionista de los siglos XIX y XX a partir de la descripción de la “penosa travesía desde África, el trauma de la ruptura familiar, la humillación, las condiciones infrahumanas de la travesía, las vejaciones y las múltiples peripecias para alcanzar finalmente la emancipación anhelada”.⁴

Sin duda, desde ambas perspectivas críticas, *Jonatás y Manuela* es la novela de las rupturas/fracturas que introduce nuevos componentes en la tradición literaria nacional y continental, lo cual hace relevante su análisis. De este modo, a partir de los aportes de la biopolítica,⁵ me interrogo so-

-
3. Michel Handelsman en *Jonatás y Manuela: Lo afroecuatoriano como discurso alternativo de lo nacional y lo andino*, subraya la intención de Argentina Chiriboga por “redefinir las bases fundacionales de la República del Ecuador”, invitando al lector a “reevaluar las raíces blanco-mestizas como únicas y absolutamente definitorias dentro de la construcción de la nación ecuatoriana” (195, 196).
 4. Cowie advierte que en “la literatura antiesclavista del siglo XIX se ve una rigurosa representación del servilismo y la angustia que el negro sufre en el cañaveral [...] En la novela *Francisco* (1880), Anselmo Suárez y Romero enarbola el abolicionismo reformista de la época y denuncia los excesos del vergonzoso sistema esclavista; la mujer negra, sin embargo, está ausente como personaje”. Obsérvese, la preocupación del crítico por el tratamiento periférico otorgado al personaje de la esclava, su psicología y sus prácticas culturales. Incluso señala que el siglo XX aún resulta escasa la proyección de la esclava como tema. Por otro lado, vale indicar que el título completo de la novela de Anselmo Suárez es *Francisco, el ingenio, o las delicias del campo*, escrita en 1838 y publicada en 1880. Lancelot Cowie, *Esclavitud y resistencia de la mujer negra en “Jonatás y Manuela” de Luz Argentina Chiriboga*. Revisado el 12 de junio de 2013 en <<http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/123456789/241/1/111-123.pdf>>.
 5. El término acuñado por Rudolph Kjellen en 1905 alcanza su mayor expresión en la producción del filósofo francés Michel Foucault. Su trabajo da relevancia al estudio de las

bre los sentidos que adquiere la representación del mal-estar/sanación del cuerpo subyugado de la mujer esclavizada en esta novela cuyo referente más significativo se halla en la literatura abolicionista americana del siglo XIX. Con este propósito, centro mi estudio en la historia de Ba-Lunda, quien inicia el periplo con el que se registra el viaje trasatlántico. Víctima del secuestro, ella es trasladada forzosamente a las plantaciones donde es violada sexualmente y luego atacada por la viruela en las barracas de una hacienda caribeña cuyas condiciones de insalubridad sumadas a la pésima alimentación, la debilitan hasta finalmente provocarle la muerte y la separación de su pequeña hija Nasakó (Juana Carabalí).

Así, el mal-estar, la enfermedad y la sanación, como escenas de la fractura física-psicológica-social de la africana esclavizada, darán lugar a la participación de la “sanadora” y la “hierbera”. Ellas actúan como agentes en la transmutación que experimenta Ba-Lunda ante la crisis que padece su cuerpo fracturado ante la diáspora y el desarraigo. Es su mal-estar el que posibilita incluso la emergencia de diferentes dispositivos para transgredir y subvertir la vigilancia, el control y la subyugación por parte que el poder colonizador que se pretende imponer sobre su psiquis y su cuerpo. Y es que, como destaca Michel Foucault, “el control de la sociedad sobre los individuos no solo se efectúa mediante la conciencia o por la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo”,⁶ pues el poder existe en diversas relaciones de poder en donde el hombre es el agente principal.

estrategias de poder que pretenden un control exhaustivo sobre la vida de los sujetos. Según Foucault, tales estrategias inician su despliegue en el origen de la sociedad moderna y están orientadas hacia la construcción, administración y organización de políticas de índole sanitaria, del control de la población o de la gestión de normas que regulan las conductas sociales en la vida pública y privada con el supuesto objetivo de buscar mediante ellas un aparente beneficio para la vida. En esta dirección, la biopolítica puede ser entendida como “la forma en que se ha intentado desde el siglo XVIII, racionalizar los problemas planteados a la práctica gubernamental por los fenómenos propios de un conjunto de vivientes constituidos en población: salud, higiene, natalidad, longevidad, razas... Se sabe cuál fue la importancia creciente que esos problemas ocuparon desde el siglo XIX y qué dificultades políticas y económicas han producido hasta hoy”. Michel Foucault, *Seguridad, territorio y población*. Anuario del Collège de France, 1977-1978. Dits et Écrits, II, 723.

6. Foucault explica que la sociedad capitalista estructura estrategias biopolíticas que centran su interés en lo biológico, lo somático y lo corporal. He ahí la importancia de la medicina como lugar de tales estrategias de control. Michel Foucault, conferencia “El nacimiento de la medicina social”, *Revista centroamericana de Ciencias de la Salud* (Universidad del Estado de Río de Janeiro, 1977): 210.

EL ESCENARIO DEL MAL-ESTAR: ENFERMEDAD, CONTAGIO Y DESCOMPOSICIÓN

“El tan tan de los *chekerés*⁷ se introdujo por la única puerta del barracón. Tendida sobre hojas de plátano la africana Ba-Lunda trata de ganarle la batalla a una fiebre [...] que se ha convertido en quejidos permanentes de aquella vida en el destierro”.⁸ De entrada, la voz narrativa nos sitúa en la escena de tensión que moviliza, según Beatriz Sarlo,⁹ la crisis entre un orden antiguo y otro nuevo que genera rechazo e incertidumbre. Así, acompañado por el sonido ancestral, el lector ingresa furtivamente en el lugar del control sanitario: el barracón de los esclavos enfermos. Ahí yace la africana esclavizada y delirante, su cuerpo expone el mal que la corroe: el destierro, condena que la somete a un nuevo patrón de poder impuesto por una colonialidad/modernidad¹⁰ que altera las relaciones sociales-económicas produciendo resistencias y mal-estar.

Ba-Lunda experimenta en el nuevo continente el desencuentro entre el orden cósmico de la comarca nativa y el sistema de explotación esclavista, sustentado en un pragmatismo mercantil y una estructura señorial. Ante el choque entre lo familiar y lo desconocido que provoca incertidumbre, su cuerpo se fractura. Delirante, traduce su mal-estar en síntomas: fiebre y quejido, formas de la expresión con las que se exterioriza el dolor interno e incommunicable que se deriva del desarraigo. El cuerpo desterrado de su función primaria, la reproducción familiar que organiza la comarca nativa, se transmuta en máquina de producción en las plantaciones del Caribe americano. Mas, la escena del barracón no solo sitúa el

-
7. Corresponde a los instrumentos de percusión menor. Proviene de África y recibe los nombres de *agbé* o *aggúé* en yoruba, *güira* amarga en Cuba, y piano de *cuia* en Brasil. Acompaña los cantos litúrgicos cubanos aunque también es usado en ensambles de música festiva. Está compuesto por calabazas de mate y una malla de semillas que percuten su parte exterior produciendo sonidos singulares. La malla también puede hacerse con caracoles, huesillos de serpiente, cuentas de madera y otros materiales y colores.
 8. Luz Argentina Chiriboga, *Jonatás y Manuela* (Quito: Abrapalabra, 1994), 7.
 9. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (Buenos Aires: Nueva visión, 1999).
 10. Anibal Quijano, “Don Quijote y los molinos de viento en América Latina”. Recuperado el 5 de agosto de 2014, en <http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/quijanoa/quijanoa_00003.pdf>.

mal-estar del cuerpo desterrado que deviene en máquina de trabajo del sistema de explotación; además, ubica la transfiguración del cuerpo máquina productiva en máquina averiada por efecto de la viruela.

Pero la máquina averiada no está sola. Es parte de un engranaje que da cuenta de un espacio de control, una máquina de vigilancia instaurada por las biopolíticas modernas. Así, la “materia” musical atraviesa la materialidad del espacio regulado violando la ordenanza sanitaria que pretende controlar el contagio en función de la fobia al contacto étnico.¹¹ Y es que más allá de los límites que la salud pública y el discurso higiénico articulan para evitar el contagio, la novela introduce un dispositivo de subversión. Pese a las normas de vigilancia, la única puerta del barracón¹² es burlada por el sonido ancestral. El espacio de control entraña en su interior puntos de fuga,¹³ por sus intersticios ingresan la música que los *chekerés* ejecutan en un doble movimiento de relaciones aparentemente antitéticas, pero que son más bien intercambiables: entrada-salida; interno-externo; libertad-encierro.

En este sentido, se detecta que la mirada de la escena resulta periférica. No se enuncia desde Occidente sino desde la perspectiva del cuerpo delirante de la africana esclavizada, máquina averiada que percibe en la irrupción del sonido mítico no la amenaza de la modernidad sino la posibilidad de fuga. La máquina delirante entra en funcionamiento en tanto se activa el deseo del inconsciente que fluye en el interior del cuerpo frágil de la enferma. Del sonido ancestral se desprende el recuerdo que cor-

-
11. Y es que hacia el siglo XVIII, con un incremento del 30% del tráfico de esclavos en los diferentes virreinos, los “negros” eran desembarcados y conducidos bajo custodia al galpón, lugar habilitado para el depósito de los “enfermos contagiosos”. Los barracones, en cambio, operaban como sitios de separación y atención. Este es el caso del barracón de la escena con la que se introduce la novela.
 12. Importa señalar que los barracones no solo eran estructuras físicas que emergían de los discursos y políticas sanitarias, también servían como lugares de higienización y maquiillaje. En ellos se mejoraba la apariencia de los africanos esclavizados para su venta en el mercado negro.
 13. La concepción de punto de fuga emerge de las reflexiones de Gilles Deleuze y Félix Guattari en su análisis sobre la obra kafkiana. Tal concepción hace referencia a los devenires de los personajes, mecanismos con los que Kafka libera a sus personajes dándoles un movimiento de salida: afuera, arriba o abajo. Además, si bien los límites con los que se apresura a dichos personajes no son borrados, estos se ven debilitados hasta alcanzar un espacio de ambigüedad. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka por una literatura menor* (México: Era, 1983), 11-8.

porceizado se instala en la memoria sensorial afectiva¹⁴ de Ba-Lunda para liberarla o acaso darle una salida al encierro y al dolor por el destierro del lugar nativo al que se desea retornar. Por otro lado, la máquina delirante como cuerpo llagado y sanguinolento, síntomas del mal-estar y de la enfermedad, no solo halla una salida o escape en los *chekerés* que rememoran la África distante, además, encuentran otro punto de fuga en la palabra obturada, el quejido.

La voz como habla no tiene lugar en el cuerpo enfermo que ha perdido su condición humana para volverse residuo, así lo observa la voz narrativa cuando dice: “la africana permanece con el cuerpo convertido en un tamiz sanguinolento, del que se desprenden los preámbulos de la descomposición”.¹⁵ En estas circunstancias, el quejido emerge como forma de expresión, voz inarticulada con la que se exterioriza el dolor interno e incommunicable que se deriva de la enfermedad y del desarraigo. Así, el habla deviene en quejido que deconstruye el mito occidental de la “superioridad física del africano”,¹⁶ pues la escena no solo describe los resultados de un sistema de opresión sino que expone la fragilidad de unos cuerpos condenados a la descomposición que se deriva del encierro, la insalubridad y la desnutrición. Transmutada en máquina averiada y descompuesta ante la enfermedad infecciosa, el cuerpo de Ba-Lunda se desfigura por efecto de las llagas que lo invaden.

La descomposición y la desfiguración del cuerpo enfermo arrastra consigo el anuncio de una nueva transmutación que se registra a través de la analogía. La voz narrativa expresa la mutación de Ba-Lunda en sapo recurriendo al símil: “Parecía, por la piel impregnada del zumo verde y espeso de la ortiga, un sapo enorme”.¹⁷ Si dentro del sistema totémico, el sapo se constituye en una figura que representa por un lado la reproductividad y por otro la metamorfosis, Chiriboga hace uso de la analogía para

14. Memoria sensorial y afectiva: términos acuñados por Konstantín Stanislavski para referirse a los recuerdos que se originan en las emociones: tristeza, nostalgia, alegrías, miedos o placer. Esta memoria está profundamente vinculada con la sensorial, aquella que registra las experiencias a partir de los sentidos: aromas, sabores, texturas, colores, etc. De esta manera, la memoria sensorial evoca la emotiva.

15. Chiriboga, *Jonatás y Manuela*, 8.

16. El mito de la superioridad física del africano fundado por el pensamiento pseudocientífico de la Ilustración se promovió durante el siglo XVIII bajo la visión de un cuerpo inmune a las inclemencias del trópico por su robustez y grosor de piel.

17. Chiriboga, *Jonatás y Manuela*, 9.

enfatar la desterritorialización de Ba-Lunda, cuyo cuerpo, en un primer momento, es cosificado (máquina productiva), desracionalizado (máquina delirante) y finalmente, animalizado. Sin embargo, la transfiguración del cuerpo enfermo en sapo no solo implica el devenir de ser humano en animal, la mutación conlleva un nuevo potencial. Por un lado, surge el silencio subversivo como expresión de resistencia (línea de fuga que se visibilizan en la relación entre las palabras obturadas y los venenos, analizados en páginas posteriores) y, por otro, aparece la movilidad en territorios distintos que hacen posibles las líneas de fuga.

Entre la música y el quejido, intensidades sonoras que marcan el movimiento de la escena con la que inicia la novela, el cuerpo enfermo permanece en una batalla interna/externa que lo fractura. Mas, las fórmulas que intoxican la psiquis de Ba-Lunda entrañan además la dosis de perversión que conlleva el sometimiento físico-psicológico de su identidad social e individual. En un mundo que se percibe apocalíptico/distópico,¹⁸ distante al mito occidental de la América paradisíaca que se registra en las crónicas de Indias y que ligeramente se modifica en las novelas decimonónicas americanas, la incertidumbre se dispara ante la contaminación del “mal”. De esta manera, la viruela deja de ser únicamente biológica y se convierte en patología social, pues detona el miedo en el imaginario colectivo.

La novela describe los estragos de la epidemia en estos términos: “A la peste, que había dado de baja a treinta y cuatro esclavos, no podían detenerla ni el asesinato de los enfermos ni el pánico al contagio”.¹⁹ La viruela como enfermedad infecciosa²⁰ no solo invade el cuerpo, su des-

18. Término compuesto por el prefijo *dis* que indica la falta de salud y *topos* que significa lugar. Por tanto, la palabra refiere al lugar de las anomalías, a una sociedad política y socialmente indeseable y aberrante. En *Distopía: Otro final de la utopía*, Estrella López Keller, distingue como característica clave de la distopía el estar anclada en el presente desde el cual se hipotetiza un futuro de pesadilla como consecuencia del estado pernicioso de la sociedad actual. Estrella López Keller, *Distopía: otro final de la utopía* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid), <Dialnet-DistopiaOtroFinalDeLaUtopia-758594-2.pdf>.

19. Chiriboga, *Jonatás y Manuela*, 8.

20. La escena refiere las epidemias que asolaron el Caribe y la región andina durante la Colonia. Precisamente, según las investigaciones de Miguel Cordero del Campillo y Vicenta García Chocano, los primeros registros sobre la gripe aparecen en las crónicas de viaje de Colón y de fray Bartolomé de las Casas. Tanto Cordero como García coinciden en que la viruela llegó a Santo Domingo en 1518, matando a un tercio de la población indígena, y luego desembarcó en Puerto Rico en el mismo año.

composición implica un doble movimiento: la inoculación (interior) y la transmisión (exterior) del “mal”. En esta dirección, el cuerpo enfermo contiene en su interior los agentes (gérmenes) que luego expulsa contaminando el entorno, movimiento de fuga que desde la lógica occidental se debe controlar o extirpar.²¹ De ahí que ante la posibilidad de contagio, los cuerpos devengan en objetos descartables dentro de un sistema disciplinario basado en una economía de “desgastes” y “descartes” donde la máquina productiva que se “descompone” y “desgasta” se transfigura en máquina descartada.

EL ESCENARIO DE LA CURA: SANADORAS Y REMEDIOS

Lejos de la mirada occidental –que se detiene en los escritos de Alonso de Sandoval²² (siglo XVIII) y que retrata al “negro esclavizado” cual bárbaro, irracional, ignorante, lujurioso y hereje en algunas literaturas abolicionista– Chiriboga desarticula tales percepciones para mostrar los ritos africanos y las terapéuticas ancestrales como prácticas culturales comunes en la sociedad colonial americana. En esta dirección, el contexto histórico que representa la novela hace visible cómo a pesar de la Cédula de Aranjuez (mayo 31 de 1789),²³ que pretendía concienciar a los propietarios de esclavos respecto al buen trato al “negro”, no se logra alterar

-
21. La viruela como “mal que migra” adquiere un sentido metafórico. Asociada al viaje, su presencia se remonta a los archivos de las crónicas del siglo XVI. Bernal Díaz del Castillo halla su génesis en “un negro que traía lleno de viruela, [...] que fue la causa que se pegase e hinchiese toda la tierra dellas, de lo cual hobo gran mortandad”. Desde la mirada europea, la viruela tiene su origen en el negro que viaja; mas la novela de Chiriboga reconfigura tal percepción. Si la enfermedad viaja con el africano esclavizado produciendo el mal contaminante que aqueja al nuevo continente, también hace visible el destierro que sufre el africano con la enfermedad errática y las condiciones colectivas de insalubridad, hambre y trabajo infrahumano. Ramiro Montoya, *La sangre del sol. Crónicas del oro y la plata que España sacó de América* (Madrid: Visión Libros, 2013), 119.
 22. Alonso de Sandoval, eminente jesuita, constituye el mejor erudito de etnografía africana del primer tercio del siglo XVII. Su trabajo recoge sus observaciones durante cuarenta y cinco años en Cartagena de Indias (desde 1605 hasta su muerte, 1652). Su obra más significativa *De Instauranda Aechipum Salute* ha sido reeditada recientemente con un título más asequible a los lectores: *Un tratado sobre la esclavitud*.
 23. En ella se estipulaba el buen trato y la atención médica para los esclavos como medio para atenuar el estado miserable de salud, cuidados y alimentación de los esclavos, ya

la percepción de estos como mercancías. Con las epidemias de viruela, el descuido de los amos por la salud de sus esclavos y la resistencia de los africanos esclavizados a recibir atención médica del “blanco”, la sanadora es quien asume la responsabilidad de curar el cuerpo llagado y descompuesto por la enfermedad infecciosa.

Entonces, la escenificación del mal-estar y la descomposición físico-psíquica muestra en su revés otra operatoria: la sanación. Esta actúa como mecanismo para tratar la fractura y descomposición del ser africano desterrado. De ahí que el sonido de los *chekerés* y de los tambores no develan únicamente la irrupción del pasado ante un presente doloroso que la memoria sensorial-afectiva reconstruye; al igual que las alucinaciones y las evocaciones delirantes, se constituyen en dispositivos que “remedian” en tanto reterritorializan el lugar nativo, “paraíso perdido” al que se desea volver. De este modo, la sanación como expresión ritual logra movilizar aquello que según Ksenia Sidorova y Malinowsky²⁴ llamó la “comunicación con lo invisible” a través de tres componentes: el conjuro, la persona autorizada y el contexto ritual.

Desde esta perspectiva, el acto de sanación de Ba-Lunda implica el uso de un lenguaje singular que se traduce en oraciones y música que serán descritos por la voz narradora: “De su boca aflora un cántico por las almas que no deben morir. Me refugio en el Señor del alba contra el daño de los que soplan en los nudos. Su voz tiene nuevos acentos, a veces imita a los pájaros en vuelo, otras ruge como león”.²⁵ Del mismo que Ba-Lunda como cuerpo enfermo se transmuta en animal cuando pierde la capacidad de hablar, la voz de la sanadora deviene en sonidos animales. Dentro de una dinámica auditiva-sonora, el canto y el conjuro vinculan dimensiones diferentes: el cuerpo y los espíritus, la naturaleza y lo humano; el mundo mítico del pasado y el mundo real del presente. Los sonidos de la natu-

que de ello dependía la capitalización de los bienes de la Corona y la reducción de la violencia, las huidas y el cimarronaje.

24. En su estudio sobre usos de la comunicación verbal en los ritos, Ksenia Sidorova cita el trabajo de Bronislaw Malinowsky, me remito en estas páginas a las referencias señaladas por Sidorova.

Ksenia Sidorova, “Lenguaje ritual, los usos de la comunicación verbal en los contextos rituales y ceremoniales”, *Alteridades* 10 (2000) 93-103. Recuperado el 21 de mayo de 2014, en <<http://tesi.uam.mx/revistasuam/alteridades/include/getdoc.php?id=250&article=294&mode=pdf>>.

25. Chiriboga, *Jonatás y Manuela*, 7.

raleza, desterritorializados por el canto humano y los conjuros posibilitan la reterritorialización de la África perdida a través de la memoria colectiva que participa en el ritual de sanación.

Por otro lado, la imagen de la médica curandera emerge cual si fuese una figura sobrenatural. En la novela se describen sus rasgos físicos y sus movimientos dentro de una atmósfera mágica en la que impera la presencia de la naturaleza:

Sus ojos iluminados por el resplandor del fuego, brillan con renovado vigor [...]. De su cuello balancea una piel de culebra, amuleto contra la fiebre maligna, las manchas, las tumefacciones, el cólera y las viruelas [...] levanta los ojos y vierte sobre la enferma toda su magia para adentrarse en la región de los espíritus.²⁶

Rodeada y revestida de los signos rituales que se han extraído de la naturaleza, la voz de la curandera se autoriza como interlocutora con los espíritus en el acto de curación. Al levantar los ojos, su gesto sitúa al destinatario de las plegarias en una dimensión superior que solo aterriza cuando establece contacto con el cuerpo enfermo. Como mediadora, la “médica” articula una comunicación que sobrepasa las fronteras de lo humano, interpela a los seres sobrenaturales para curar el cuerpo enfermo en un extraño viaje al lugar de la memoria ancestral. Desde ahí, las prácticas mágico-simbólicas parecen influir en la recuperación de Ba-Lunda.

En este contexto ritual, la enferma percibe una mezcla de sonidos y colores que estructuran una atmósfera confusa por el delirio. Incluso, el ámbito en el que se desarrolla el ritual adquiere un carácter sombrío con la presencia del *huiracchuro* que aparece en la escena como signo que anuncia la muerte: “ave que llama con su silbo el espíritu de los difuntos radicados en el corazón del cielo”.²⁷ Su silbido se constituye en el lenguaje directo (intensidad sonora que no se imita) con el que se conecta el mundo de los vivos con el de los muertos; lenguaje que contrasta con la expresión sonora de los *chekerés* (imitación de los sonidos naturales) que aproximan al cuerpo delirante y moribundo con la tierra deseada pero distante. Estos sintetizan la relación armónica entre la naturaleza y el arte humano de traducir los sonidos de la tierra. El singular sonido de los *cheke-*

26. *Ibíd.*

27. *Ibíd.*, 8.

rés más el eco de los tambores africanos²⁸ se combinan con la voz humana a través del canto colectivo en una simbiosis que solo es posible en el rito mágico de sanación.

En este escenario, el canto de la comunidad no solo funciona como energía sanadora, la alianza de voces refuerza además el carácter oral del mundo mítico. La plegaria de los compañeros de Ba-Lunda se articula con expresiones imperativas que apelan a lo audiovisual: “-Óyenos, Changó, escúchanos, Ogún, atiéndenos, Yemayá, míranos, Obatalá, intercede por Ba-Lunda-. Les acosaron la nostalgia y la desgracia más terrible de todas las desgracias, el destierro”.²⁹ Los verbos imperativos en actitud de súplica generan un efecto de nostalgia que activa la memoria colectiva. Es un coro que entraña la subversión ante el destierro y el deseo de volver al lugar de origen. Toda la barraca de esclavos migra al territorio nativo, lo reterritorializa por medio de la canción que condensa la diáspora, la memoria ancestral, el gemido del dolor, la pérdida del hogar. En este canto hallan su línea de fuga y su cura.

EL ESCENARIO DE LA MUERTE: DE SILENCIOS, VENGANZAS Y VENENOS

El tema de la resistencia, como destaca Lancelot Cowie, es recurrente en la literatura esclavista. En esta dirección, Luz Argentina Chiriboga traza un espacio para subvertir el control ejercido a través del uso del carimbo, el acto bautismal, la subasta y el despojo constante contra el ser africano, quien experimenta la lesión de su cuerpo, su palabra y su memoria. Desde esta mirada, el cuerpo aparece como receptáculo de la violencia y el silencio se constituye en la fórmula con la que se expresa la resistencia. Si la piel registra las heridas y la memoria acumula los resentimientos, ¿cuál es el lugar que ocupa el deseo de venganza? En oposición a la palabra, topos privilegiado de la cultura occidental, la esclava negra obstruye el valor sagrado que se le otorga al “verbo” para alojarse en el centro de la comunicación subversiva, el silencio.

28. Durante la esclavitud, los amos prohibieron el uso de los tambores a los esclavos con el propósito de que rindieran más en el trabajo. Entonces ellos sustituyeron el tambor por el *chekeré*.

29. Chiriboga, *Jonatás y Manuela*, 10.

El cuerpo violado de Ba-Lunda almacena la herida psíquica por la agresión sexual. Usada como objeto de deseo sobre el cual se ejerce el dominio, la esclava se instala en el mutismo y se aísla creando “un mundo antes desconocido [...] Prisionera de estas ideas, algunas veces no determinaba si era realidad o imaginación lo que sucedía”.³⁰ Como mecanismo de defensa, ella niega la agresión sufrida por el capataz configurando un universo paralelo en el que se distancia de la realidad. Como línea de fuga, el mundo paralelo e imaginario es otra prisión en la que también pierde la capacidad de hablar. La “máquina delirante” se desplaza a través de las imágenes evocadas del cortijo, en un estado de evasión deja de interrelacionarse con los otros. En un segundo momento, como efecto postraumático de la violación, la mujer esclavizada maquina su venganza, que se oculta detrás de un silencio subversivo.

Efectivamente, el aislamiento, el mutismo y la abstinencia van configurando la imagen de una especie de sibila. Ba-Lunda se interna en la naturaleza en medio de la cual fragua su deseo: la venganza. Ella busca la hierba que dará muerte a los opresores en el nuevo entorno. El saber de la naturaleza (la farmacopea) se hace presente a través de la exploración del territorio desconocido que la esclava indaga acuciosamente para de ella extraer el veneno con el que se producirá la liberación de los esclavos. La indagación actúa entonces como un mecanismo de apropiación del nuevo suelo que suministra el veneno (línea de fuga) con el que se pretende la liberación del opresor.

Ba-Lunda organiza silenciosamente su plan. Este llega a concretarse el día en que se festeja la zafra. Ahí Ba-Lunda busca “entre los hombres, al dueño de la plantación; le movió los labios y, en forma amorosa, le brindó la fruta envenenada”.³¹ El movimiento de labios, que no llega a ser palabra articulada ni comunicación transparente, acompaña a la esclava en la ejecución de una venganza que se materializa y condensa en la dualidad antitética de la “fruta envenenada”: fruto-veneno / vida-muerte. Con un gesto seductor, la “hechicera envenenadora” invita al amo a probar la fruta emponzoñada que dará muerte a la opresión. Pero el envenenamiento del amo no la libera. La máquina de control está encadenada a otras, cuya presencia se vuelve tangible con la llegada de los sucesores del sistema de

30. *Ibíd.*, 35.

31. *Ibíd.*, 46.

opresión: “Al salir los esclavos de los calabozos subterráneos, fueron llevados ante el nuevo jefe, un hombre blanco”.³²

La subyugación persiste, pues los mecanismos del poder se han instalado como un engranaje cuyas piezas develan su carácter de “descartable” y “reemplazable”. A falta de una de las máquinas productiva, aparece una nueva que sigue el proceso de dominación. El nuevo orden social se impone desde una lógica de uso, sustitución y desecho. El nuevo mundo es percibido como lugar de castigo, pérdida y suplicio. En medio de tal escenario ¿cómo dragar las inmundicias que circulan dentro de la plantación?

Si bien el envenenamiento socava el poder, simultáneamente gesta un nuevo sentimiento: la solidaridad en el silencio. La acción de la “envenenadora” unifica a los integrantes de la comunidad a través de un silencio que se torna subversivo, pues oblitera los mecanismos de criminalización impuestos por el poder durante los interrogatorios y torturas que se ejercen para identificar a los asesinos: “Se preguntaban quién o quiénes serían los envenenadores, y los superiores insistían en saber cuáles esclavos habrían sido los criminales. Las preguntas iban y volvían, como una pelota que rebotaba en las paredes”.³³ En la escena, el silencio pone en juego las relaciones entre poder y saber. Los esclavos guardan silencio en torno a un saber que es objeto de deseo de los interrogadores; sin embargo dicho conocimiento, que aparentemente se oculta, es un espejismo.

Los interrogados y torturados desconocen la información, no saben quién es el responsable de los asesinatos; sin embargo, el silencio es interpretado por los verdugos como un engaño. Desde la perspectiva de los esclavizados, el silencio no es más que una fórmula de protección sobre la identidad del vengador. La identidad oculta se transforma en colectiva por efecto del silencio y se constituye en una fuerza (poder) que unifica a la comunidad africana, quienes comparten el sentimiento de satisfacción por la venganza. Ante las autoridades, el silencio solidario se convierte en un acto subversivo que debe ser minado con el uso de la fuerza. Desde la lógica eurocéntrica, el castigo surge entonces como el mecanismo de disciplinamiento desde el cual se aplica el remedio contra un delito que va más allá del asesinato, pues se trata de un atentado contra el “orden” y el “poder” establecidos dentro del sistema esclavista.

32. *Ibíd.*, 48.

33. *Ibíd.*

La sanción –en este sentido– no busca la verdad, su pretensión resulta más bien perversa: tanto el encierro como la carencia de alimentos actúan como fórmulas para someter la voluntad del cuerpo, socavar el espíritu rebelde del esclavo y quebrantar la condición humana del sujeto, que derive incluso en la traición a la comunidad y a la identidad colectiva. El silencio se vuelve en la antinomia de tal disciplinamiento, es el lugar de la resistencia, de la solidaridad, de la complicidad y es –además– el emblema desde el cual se gestionan los deseos colectivos: ser libres y volver al territorio nativo. Sueño que la ley del colonizador pretende derribar al criminalizar la venganza y disciplinar el cuerpo mediante el castigo y la tortura.

Ante el plan inspirador de Ba-Lunda, surge posteriormente un proyecto de liberación: la organización de un levantamiento simultáneo en todas las plantaciones. La fuga masiva se fragua al son de la música y de la esperanza. De este modo, el *kan* –canto de libertad y de lucha– se transforma en mensaje subversivo que circula para alentar el espíritu rebelde de los esclavos, pues “parecía una sutil oración de independencia”.³⁴ El canto, que condensa la oralidad y el sentido mítico de la cultura africana, se desliza como susurro, música y plegaria entre la comunidad de esclavos africanos que pueblan las plantaciones del Litoral para reafirmar la identidad diaspórica de los negros en América. Canto que viaja, que migra, que se desplaza para dar una identidad y un sentido de comunidad a quienes guardan la esperanza de ser libres.

Pero, paralela y simultáneamente al movimiento de liberación de los esclavos, los vigilantes, los jefes de cuadrilla y los mayordomos se multiplican. Ante la muerte del padre y del mayordomo se refuerzan las formas de control. El temor de los colonos blanco-mestizos se instala ante la posibilidad de un nuevo complot que devele la vulnerabilidad del grupo de poder. A lo largo de la plantación, los grupos rebeldes se organizan para recuperar su libertad a través de la fuga, huida que desde la perspectiva de los esclavos se concibe como espacio real (ya no fuga o evasión) para conseguir la deseada libertad. En este escenario, es simbólica la fecha que se ha destinado para el escape. Se trata de la celebración de la Noche Buena, fecha que adquiere un nuevo sentido desde la óptica africana al convertirse en el tiempo sagrado de la lucha por retornar a su condición natural: la libertad. La voz narrativa relata así el momento de la fuga:

34. *Ibíd.*, 49.

Cayeron de rodillas ante el fuego y dieron paso a la voz de una anciana que, pasada a otra voz, se convirtió en una cadena de murmullos. Tomados de las manos, casi cuarenta, se colocaron frente al sacerdote y sus ayudantes. Rosa danzaba al compás de los tambores, presa de una dulce embriaguez [...] Se preguntó para qué vivir; físicamente, estaba acabada, ya no tenía la gracia de otros años; además, experimentaba los comienzos de la vejez; su familia estaba disgregada y [...] su vida se consumía en un posible encuentro.³⁵

De esta manera, en medio del escenario sacro del rito de celebración navideña se produce la simbiosis: los esclavos incorporan su danza y sus cantos en la alternancia de ritmos alegres y nostálgicos con los que se cifra secretamente el mensaje de esperanza y subversión: la fuga masiva. Los murmullos y las voces de las ancianas migran entre la multitud para fortalecer la unidad colectiva. Con un gesto (¿acaso de provocación?) los africanos esclavizados se ubican frente al sacerdote y sus ayudantes trazando un campo simbólico de batalla.

Sin embargo, Ba-Lunda parece abstraída. Sumida en la danza, ella surge como un ser de otra dimensión, se retrae para configurar un espacio de reflexión ante el momento decisivo. Si la envenenadora ha depositado el germen de la rebeldía en la voluntad de los esclavos motivándolos a la lucha por su sueño de retorno al lugar nativo, también es cierto que su acción disminuye en el momento de la fuga, pues sus pensamientos se alejan de la realidad para evocar la herida psíquica que la corroe. El dolor generado ante la disgregación familiar, la espera, la vejez y la falta de fuerzas para enfrentar nuevos retos son pensamientos que se apoderan de la vieja esclava y que anuncian el fracaso de las primeras revueltas. Es más bien Jonatás (su nieta) quien vivirá las revueltas más visibles históricamente en torno a la lucha por la libertad emprendida por los grupos afrodescendientes esclavizados.

La narración de Chiriboga expone su resistencia ante los binarismos eurocéntricos y abre un espacio de relecturas sobre el continente americano como lugar de tensiones, paradojas, desterritorializaciones y puntos de fuga a causa de la opresión ejercida por un sistema maquínico que procura disciplinar la diversidad. Los constantes levantamientos, fugas y acciones rebeldes en contra del sistema esclavista colonial expone el mal-estar del

35. *Ibid.*, 66.

sujeto africano que se traduce en cuerpos enfermos, desfigurados, animalizados, descartables y reemplazables que operan como máquinas con líneas de fuga con las que dan cuenta de la desterritorialización y reterritorialización del objeto deseado: retorno al lugar nativo. A través de las prácticas culturales de las esclavas en sus roles de “sanadora” y de “hierbera”, se articula un saber ancestral que se moviliza a través del silencio subversivo, el canto colectivo, los murmullos y la música para hacer presente una historia de multiplicidades. *

Bibliografía

- Ariza Montañez, C. *Los objetos con alma: legitimidad de la esclavitud en el discurso de Aristóteles y Alonso de Sandoval. Una aproximación desde la construcción del cuerpo*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2005.
- Chalá Cruz, José F. *Representaciones del cuerpo, discursos e identidad del pueblo afroecuatoriano*. Quito: Abya-Yala, 2013.
- Chaves Maldonado, María Eugenia. *Genealogías de la diferencia. Tecnologías de la salvación y representación de los africanos esclavizados en Iberoamérica colonial*. Quito: Abya-Yala, 2009.
- Chiriboga, Luz Argentina. *Jonatás y Manuela*. Quito: Abrapalabra, 1994.
- Cordero del Campillo, M. “Las grandes epidemias en la América Colonial”, *Archivos de zootecnia* 50, n.º 192 (2001): 597-612. Consulta: 20 de mayo de 2014. <http://www.uco.es/organiza/servicios/publica/az/php/img/web/01_22_54_09cordero.pdf>.
- Cunin, Elisabeth. *Identidades a flor de piel. Lo negro entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena (Colombia)*. Bogotá: IFEA, 2008.
- Fernández Martínez, Mirta. “Los códigos negros de la América española”. <http://www.lacult.org/doc/oralidad_09_89-92-bibliograficas.pdf>.
- Handelsman, Michael. *Lo afro y la plurinacionalidad. El caso ecuatoriano visto desde su literatura*. Quito: Abya-Yala, 2001.
- Hering, Max. “Colores de piel. Una revisión histórica de larga duración”. En *Debates sobre ciudadanía y políticas raciales en las Américas Negras*. Bogotá: Programa Editorial, 2010.
- Montelongo de Swanson, Rosario. *Más allá del Caribe, la diferencia africana en la literatura hispanoamericana continental: memoria, viaje trasatlántico, esclavitud y rebelión en tres novelas contemporáneas*. Universidad de Massachusetts, 2008.
- Olavarría, María Eugenia. *Cuerpo(s): Sexos, sentidos, semiosis*. Tucumán: La Crujía, 1999.

- Pérez Tapias, José Antonio. *Mito, ideología y utopía: posibilidad y necesidad de una utopía no mitificada*. Revisado el 20 de julio de 2013. <http://www.ugr.es/~pwlac/G06_04JoseAntonio_Perez_Tapias.html>.
- Prada, Raúl. “Las territorialidades ocultas del cuerpo”. En *El cuerpo en los imaginarios*. La Paz: Fundación Simón Patiño, 2003 (B).
- Sánchez Arteaga, Juan Manuel. *La biología humana como ideología: el racismo biológico y las estructuras simbólicas de dominación racial a fines del siglo XIX*. Theoria, 2008.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.

La enunciación, doble y única

The enunciation, double and unique

ANDRÉS CADENA

Investigador independiente

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2016.39.6>

Fecha de recepción: 28 de septiembre de 2015

Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2015



RESUMEN

El cuento “La doble y única mujer” (1927) de Pablo Palacio, puede dar pie a una lectura orientada a una reflexión metarreflexiva, en donde la cualidad de dualidad/unicidad puede interpretarse como la relación entre el texto literario y su lectura. Esta propuesta –de leer a cada texto como productor y dependiente de su propia exégesis, bajo la hipótesis de que cada discurso contiene sus propias claves de interpretación– dialoga con otras búsquedas estéticas latinoamericanas; de modo que el presente análisis abre una vía de comunicación entre la obra palaciana y la de otros autores de la región.

PALABRAS CLAVE: Pablo Palacio, Ecuador, vanguardia, cuento, estética, metarreflexión.

ABSTRACT

The story “La doble y única mujer” (1927), by Pablo Palacio, can lead to a reading oriented to a meta-reflexive reflection, where the quality of duality / uniqueness can be interpreted as the relationship between the literary text and its reading. This proposal-to read each text as a producer and dependent on its own exegesis, under the hypothesis that each discourse contains its own keys to interpretation-dialogues with other Latin American aesthetic searches; so that the present analysis opens a way of communication between the Palacian work and that of other authors of the region.

KEYWORDS: Pablo Palacio, Ecuador, avant-garde, story, aesthetics, meta-reflection.

1.

QUIZÁS SEA MÁS fácil decir dos cosas que una sola. O, más específicamente, es imposible que un texto no diga *algo más* de lo que lleva escrito. Eso parece ser lo que nos propone la lectura de “La doble y única mujer”, cuento de Pablo Palacio publicado en 1927 y que, desde su título, problematiza la posibilidad del enunciar. En efecto, al ser la voz narradora del cuento la mujer referida en el título, el texto denota su preocupación por la entidad que narra: y más, la tematiza. El personaje se describe así:

Tengo dos cabezas, cuatro brazos, cuatro senos, cuatro piernas, y me han dicho que *mis* columnas vertebrales, dos hasta la altura de los omóplatos, se unen allí para seguir –robustecida– hasta la región coxígea.¹

Más allá de la descripción física de unas hermanas siamesas, lo interesante para nuestra reflexión es la manera en que la voz narradora del cuento, hábilmente, construye la dualidad en la unicidad. En el texto cita-

1. Pablo Palacio, “La doble y única mujer”, en *Obras escogidas* (Quito: El Conejo, 2002), 71.

do se ve una “torcedura” de la regla gramatical cuando dos columnas “se unen” (en plural) y luego siguen “robustecida” (en singular). Dicha torcedura de la regla será el mecanismo con el cual la voz narradora relaciona esos dos ámbitos (la duplicidad y la unicidad) en una sola enunciación:

mi empecinamiento en designarme siempre de la manera en que vengo haciéndolo: *yo*, y que desbaratará completamente la clasificación de los teratólogos, que han nominado a casos semejantes como *monstruos dobles*.²

Este extracto aleja el relato del ámbito de “lo monstruoso” y se enfoca en la construcción de esta individualidad sui géneris. Tal proceso narrativo no solo implica una cierta unión de dos entes, sino también lo contrario: la disección de uno solo. En efecto, la voz desde el inicio debe tomar distancia frente a (una parte de) sí misma, a la vez que construirse textualmente como un solo ser. Así, el título del relato no puede ser “Yo, doble y única”, como empecinadamente le gusta calificarse a la narradora (*yo*), porque la imagen propuesta es la distancia (separadora) que anida en un mismo (único) ámbito, desde el cual se genera la enunciación. Por ello, la narradora puede hablar de sí misma como de “otra”: la (doble y única) mujer. Y para poner de manifiesto, aún más, tal distancia, el texto arranca con un párrafo entre paréntesis, lo cual también es un alejamiento de la norma, de la lógica, del posicionamiento o perspectiva narrativa definida. Esta narración, nos dice el paréntesis, se origina en el margen, fuera (o antes) de la palabra emitida, en un espacio exterior. En este sentido, la protagonista pone en relieve su permanente desafío de “torcer” la norma:

Aquí me permito, insistiendo en la aclaración hecha previamente, pedir perdón por todas las incorrecciones que cometeré. Incorrecciones que elevo a consideración de los gramáticos con el objeto de que se sirvan modificar, para los posibles casos en que pueda repetirse el fenómeno.³

Tal distancia interna nos ubica así en la metarreflexión, en el contar-sobre-el-contar. Este mecanismo duplicado o especular se encuentra en tensión puesto que el cuerpo doble tiene “un solo motor intelectual que da por resultado una perfecta unicidad en sus actitudes intelectuales”.⁴

2. *Ibíd.*, 72.

3. *Ibíd.*, 71.

4. *Ibíd.*, 73.

Y la explicación de la voz narradora recrea el único momento en que se diera una disputa entre sus dos lados: cuando debían decidir quién sería la primera y quién la segunda, es decir, cuál sería el frente del cuerpo doble, cuál de las dos cabezas que miran a costados opuestos regiría al cuerpo:

He aquí la verdadera razón que apoya mi unicidad. Si los mandatos cerebrales hubieran sido: «Ir adelante» e «Ir atrás», entonces sí no existiría duda alguna acerca de mi dualidad, de la diferencia absoluta entre los procesos formativos de la idea de movimiento; pero esa igualdad anotada me coloca en el justo término de apreciación.⁵

En otras palabras, la idea única “Ir adelante”, al encarnarse en el cuerpo que habla –que ya podemos llamar “texto”–, da como resultado una tensión entre dos efectos contrarios. Es decir, pese a que el motor intelectual, la orden, la palabra es una sola, los efectos producidos a partir de esta sola pulsión serán variados (e incluso contrapuestos). La enunciación, pese a ser única y no doble, tendrá varios efectos, y habrá algunos que no podrá controlar: cada una de sus caras quiso ir adelante, esto es, a dos direcciones opuestas, y el resultado fue el estatismo.

Es importante señalar que Palacio recurre a la ironía en este momento, al presentar en un lenguaje lógico (común, normal, casi científico) un suceso inusual, que desemboca en el contrasentido: *dado* que hubo una sola voluntad de movimiento, tal movimiento *no* se realizó. Al disfrazar de lógico un relato absurdo, el texto también sugiere un constante “dar a entender lo contrario de lo que (se) dice”,⁶ alejarse nuevamente de “eso que se dice”.

2.

Hasta aquí hemos visto que la duplicidad en la unicidad se relaciona con el control del decir (o con la falta de él). El relato de Palacio nos habla del exceso, de “otra” presencia irreductible e ineludible en el ente que origina la enunciación. Claro que “yo segunda” no es una voz en ne-

5. *Ibid.*

6. Voz “ironía” en el *Diccionario de la lengua española*, disponible en línea en: <http://lema.rae.es/drae/?val=iron%C3%Ada>.

gativo de “yo primera”, a la que simplemente contradiría. En realidad, ese *ámbito otro* también implicaría posibilidades de creación. Por ejemplo, al potenciar la percepción: “Al revés de lo que considero que sucede con los demás hombres, siempre tengo yo una comprensión, una recepción doble de los objetos”;⁷ o al momento de profundizar en los diversos niveles de registro de la memoria: “en ciertos casos, especialmente cuando se trata de recuerdos, mis cerebros ejercen funciones independientes”.⁸ En suma, la duplicidad para la voz del texto de Palacio es más que una condena, llega a ser una cualidad divina: “al ver cosas que los hombres sin duda no pueden ver [...] soy para los mediocres como un pequeño dios”.⁹

Quizás, siguiendo la articulación de diversas intertextualidades y la ironización como método de engranaje que nos propone siempre Palacio, en esta alusión a la divinidad haya alguna voluntad de referirse a la Santísima Trinidad católica, triple y única a la vez.

Volviendo al cuento, vemos que el no-control de la enunciación no implica descontrol. Es decir, no se formula como una reacción o una subversión frente a una normalidad (normatividad), sino que su naturaleza es ajena a la idea de control: no puede darse bajo ningún tipo de confinamiento. Por ello, la expresión de la voz de la narradora –el relato en sí– se da en ausencia de los padres: se ha separado de la madre –quien durante el embarazo había *leído* ciertos “cuentos extraños” que la impresionaron, guiño quijotesco–, luego de la muerte del padre, episodio que se cuenta así:

Creo que vi humedecerse sus ojos. Al fin dijo, cogiéndose la cabeza: “Este demonio va a acabar por matarme”, y salió sin regresar a ver. [...] y no volví a ver más a mi más grande enemigo. Después de algún tiempo supe que se había suicidado, noticia que la recibí con gran alegría.¹⁰

Así, en ausencia de una ley a la cual apegarse, que dé forma a su existencia, la doble y única mujer debe hacerse su medio: no solo que lo diseña, sino que lo constituye, parcialmente, con su propia presencia: le da sentido solamente cuando lo completa, cuando lo llena. Así, al describir

7. Palacio, “La doble y única mujer”, 73-4.

8. *Ibíd.*, 74.

9. *Ibíd.*, 82.

10. *Ibíd.*, 78.

una silla, como parte del mobiliario que ha diseñado para su solo provecho, señala:

cuando está vacía, cuando no estoy con ella, nadie que la vea puede formarse una idea perfecta del mueblecito aquel, ancho, alargado, con brazos opuestos, y que parece que le faltara algo. Ese algo soy yo que, al sentarme, lleno un vacío que la idea “silla” tal como está formada vulgarmente había motivado en “mi silla” [...] la condición esencial para que un mueble mío sea mueble en el cerebro de los demás, es que forme yo parte de ese objeto que me sirve y que no puede tener en ningún momento vida íntegra e independiente.¹¹

De tal modo, esta doble enunciadora existe en un espacio fuera de la ley, y debe construir (de manera correspondiente a su peculiar realidad, a su forma y naturaleza) un medio habitable solo por ella. Todo esto viene a configurar una idea de *originalidad* en el sentido en que ya los formalistas rusos,¹² casi contemporáneos de Palacio, le daban al arte: una nueva manera de presentar la materia artística (en este caso, la palabra), o al menos que provoque la sensación de tal novedad en el público –como la idea de mueble “en el cerebro de los demás”–. La doble y única mujer no niega a sus padres ni su expresión es una respuesta para ellos; pero no puede enunciar a sus expensas, sino que debe crear(se) en soledad, en un universo forjado por ella misma. Al igual que el cuerpo (o el texto) de esta narradora se construye su propio espacio, el cuerpo de la palabra literaria debe conllevar su propio universo, edificando una coherencia que posibilite la lectura y dispare los sentidos.

3.

El problema de la doble y única enunciación implica en el fondo, además, una desconstrucción de la idea de verdad. En otras palabras, la enunciación, la literatura, no basa su motivación en la posibilidad de decir

11. *Ibíd.*, 79.

12. Viktor Shklovski, por ejemplo, proponía que las imágenes no varían mucho en diferentes momentos históricos o en las distintas regiones donde se produce literatura, y que lo que habría es una diversa manera en que son *presentadas* las imágenes (Cfr. Shklovski, [1917] 2007: 56).

algo determinado, ya que vemos que resulta incontrolable enunciar *sola-mente una* cosa; pero ello no invalida la enunciación en sí. De hecho, la valía de la narración no radica en lo que dice, sino simplemente en el decir.

En el contexto latinoamericano, Roberto González Echevarría ha mencionado que las novelas

nunca se contentan con la ficción; tienen que pretender que aspiran a la verdad, una verdad que yace tras el discurso de la ideología que les da forma. Así pues, por paradójico que parezca, la verdad de la que tratan es la propia ficción.¹³

En ese sentido, “La doble y única mujer” no solo que se cuestiona sobre las incertidumbres de la (incontrolable) enunciación, sino que acoge la posibilidad de que la enunciación no tenga más asidero que ella misma, y la pretensión de la verdad sea siempre infructuosa, evidentemente artificiosa. El título mismo nos habla de un relato que se refleja sobre sí mismo en una operación metarreferencial. Acepta, o evidencia, lo que parafraseando a González Echevarría sería tratar la verdad de la ficción.

Si aceptamos, entonces, que en el cuento la finalidad de narrar es narrar(se), esto implica que, en el nivel de la trama, en la génesis misma está el fin. De ahí que en el relato, yo-segunda adquiera cáncer en los labios. Uno de los órganos fundamentales para la enunciación física, los labios, terminan siendo la causa de la muerte de la protagonista, paradójicamente, narradora:

¿Y cómo es que siento los dolores de esos otros labios? Esta dualidad y esta unicidad al fin van a matarme. Una de mis partes envenena al todo. [...] ¿Y este cuerpo inverosímil, estas dos cabezas, estas cuatro piernas, esta proliferación reventada de los labios? ¡Uf!¹⁴

La interjección final, con la que se cierra el texto, es la literal pérdida de la palabra, la imposibilidad definitiva de decir; o, mejor, la constatación de que lo que se evoca al enunciar no acaba en la palabra, no cabe en ella, escapa a la enunciación literal.

13. Roberto González Echevarría, “Un claro en la selva: de Santa Mónica a Macondo”, en *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 44-5.

14. Palacio, “La doble y única mujer”, 83.

La duplicidad incontrolable se relacionaría de este modo con lo excesivo, aquello que se obtiene fruto de un desvío desde el lugar original. Esta idea definiría al barroco según Severo Sarduy, para quien una de las cualidades de dicha estética sería la imposibilidad de ser captado en su totalidad bajo ningún punto de vista.¹⁵ Anotemos muy tangencialmente que esta imagen de un sistema dual en la construcción de la literatura latinoamericana ha merecido varias reflexiones, además de las mencionadas. Por ejemplo, Julio Ortega habla de un “modelo de lo virtual” que en nuestra región se aplicaría a la construcción cultural y política a partir de una textualidad exacerbada, que siempre busca sobrepasar sus propios límites; un movimiento que desde la crónica operaba “una desconstrucción de la cultura hegemónica y, al mismo tiempo, el horizonte del discurso donde otra cultura empieza a construirse”.¹⁶ Modelo que, al igual que la doble y única mujer, “se desarrolla y generaliza en torno a la Emancipación”¹⁷.

Así, el estatuto doble de todo enunciado (literario) funciona bajo diversas lógicas, que se relacionan como pugnas más y menos armoniosas dentro de los textos; tensiones que se multiplican aún más al considerar la actualización textual que opera en la lectura y la interpretación, una nueva invitación a la proliferación de los sentidos. Acogiéndonos a la libertad de la interpretación, podemos decir que la “yo segunda” del cuento se relaciona con el ámbito de la lectura y la exégesis, y por eso permanece en silencio mientras “yo primera”, el texto, discurre.¹⁸ En ese caso, como en el de Sarduy, Ortega y González, el estatuto de lo doble posibilitaría una apertura contrahegemónica de un archivo importado e implantado, en la lógica colonial, desde la metrópoli como mecanismo de imposición cultural.

En esa perspectiva, se revierte el trágico destino de la enunciación en el relato, condenada a perder todo potencial asidero, a desvanecerse sin más certeza que su propia acción de narrar. En la lectura del exceso se

15. Cfr. Severo Sarduy, “Lautréamont y el Barroco”, en Emir Rodríguez Monegal y Leyla Perrone-Moisés, *Lautréamont Austral* (Montevideo: Brecha, 1995), 119.

16. Julio Ortega, “El modelo de lo virtual”, en *El discurso de la abundancia* (Caracas: Monte Ávila, 1992), 70.

17. *Ibíd.*, 71.

18. Cuando Alfonso Reyes se refiere a la crítica y la poesía, señala que “la crítica es este enfrentarse o confrontarse, este pedirse cuentas, este conversar con el otro, con el que va conmigo” (Reyes [1941] s. f., 227). Este “otro que va conmigo” es la misma imagen compleja de “La doble y única mujer”.

encuentra también el escape, sin abandonar del todo la instancia inicial (el texto). En palabras de González: “Lo que queda es la apertura del Archivo o, quizá, solo el relato acerca de la apertura del Archivo”;¹⁹ ejercicio que calza con el relato de “La doble y única mujer”. Allí, en una doble (múltiple) lectura, este trágico final –que consiste en no poder controlar el propio decir, no poder representar un sentido único– ha valido la pena; la propia literatura, el relato, sería la muestra de ello. *

Bibliografía

- González Echevarría, Roberto. “Un claro en la selva: de Santa Mónica a Macondo”. En *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Ortega, Julio. “El modelo de lo virtual”. En *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- Palacio, Pablo. “La doble y única mujer”. En *Obras escogidas*. Quito: El Conejo, 2002.
- Reyes, Alfonso. “Aristarco o anatomía de la crítica” [1941]. En *Ensayos*. Selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar. La Habana: Casa de las Américas, s. f.
- Sarduy, Severo. “Lautréamont y el Barroco”. En Emir Rodríguez Monegal y Leyla Perrone-Moisés, *Lautréamont Austral*. Montevideo: Brecha, 1995.
- Shklovski, Viktor. “El arte como artificio” [1917]. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antólogo Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 2007.

19. González Echevarría, “Un claro en la selva: de Santa Mónica a Macondo”, 44-5.

Mito y ciencia ficción: una aproximación a la obra de Santiago Páez

*Myth and science fiction: an approach
to the work of Santiago Páez*

JESSICA ORMAZA LIZARZABURU

Ministerio de Educación del Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2016.39.7>

Fecha de recepción: 5 de octubre de 2015

Fecha de aceptación: 18 de diciembre de 2015



RESUMEN

A partir del análisis de la novela *De shamanes y reyes* del escritor ecuatoriano Santiago Páez, se evidencia la interrelación entre dos universos aparentemente contradictorios: personajes arquetípicos provenientes de una sociedad con pensamiento mítico, que actúan y dialogan en un contexto futurista. La coexistencia de estos dos universos en principio opuestos, el de la ciencia y el de las tradiciones y sabidurías ancestrales, es posible gracias a la presencia de una concepción mítica del mundo, de los seres que lo habitan y del transcurrir del tiempo. En otras palabras, la coexistencia de estos universos es posible gracias a una compartida lectura simbólica de los fenómenos del universo.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, shamanes, mito, ciencia ficción, novela, universo, Santiago Páez.

ABSTRACT

From the analysis of the novel *De shamanes y reyes* by the Ecuadorian writer Santiago Páez, the interrelation between apparently contradictory universes is evident: archetypal characters coming from a society with mythical thought that act and dialogue in a futuristic context; and the coexistence of these universes, in principle opposites, such as that of science and that of ancestral traditions and wisdoms, which is possible thanks to the presence of a mythical conception of the world, of the beings that inhabit it and of the passing of time. In other words, the coexistence of these universes is possible thanks to a shared symbolic reading of the phenomena of the universe.

KEYWORDS: Ecuador, shamans, myth, science fiction, novel, universe, Santiago Páez.

*Es posible un acontecimiento simbólico
cuando se constituye un encuentro,
es decir una relación (sym-bólica)
entre cierta presencia que sale de lo oculto
y cierto testigo que la reconoce.
Eugenio Trías¹*

LA RELACIÓN ENTRE mito y literatura ha sido tomada desde distintas perspectivas en la crítica literaria. Según Carlos Fuentes, existen tres niveles en los que el mito ingresa en el texto literario hispanoamericano: uno es la referencia a mitos de “otras latitudes” dentro de la trama de la novela, los que no estarían mencionados sino de manera tangencial en los textos literarios. Otro nivel de relación se da cuando el mito o el rito son introducidos en la novela con intención de darles un espacio de revalidación y,

1. Eugenio Trías, *La edad del espíritu* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2000), 35.

en este sentido, respaldan una postura política de rescate de lo tradicional y auténtico; se puede mencionar el caso de las novelas ecuatorianas de los años 30, por ejemplo. Por último, en esta cita se habla de un tercer nivel en el que la novela está inundada de una forma mítica de ver la realidad, es decir que no hay una separación entre la forma de la novela y la sustancia del mito.

Esta reflexión se asienta en la idea de que es en este último nivel en el que se encuentran las novelas o los cuentos catalogados como ficción científica. Con esto se quiere decir que no interesa en este caso el estudio de la estructura del relato mítico, ni de su función en las sociedades primitivas, sino cómo los mitos representan una determinada concepción de la realidad y, por lo tanto, un modo de pensar la realidad: este pensamiento mítico se plasmará de distintas maneras en hechos concretos de nuestra sociedad como, por ejemplo, en obras literarias catalogadas como ficción científica. A través de las palabras de G. S. Kirk, quien en su libro *El mito* (1985), nos permitimos reforzar esta idea:

No nos interesan solo los mitos por el papel que desempeñan en las culturas primitivas, ágrafas, tribales o no urbanas, papel que los convierte en uno de los principales objetos de interés de la antropología; ni tampoco solo por la seducción que las versiones de los antiguos mitos griegos han ejercido a lo largo de los siglos sobre la cultura literaria de Occidente, sino también por la persistente querencia del hombre por trasladar a una época supuestamente científica modos de pensamiento, expresión y comunicación cuasi míticos.²

Resulta importante resaltar el carácter esencialmente oral del mito, lo que conlleva una forma particular de concebir la realidad. La pregunta que surge es cómo esos modos de pensar, orales o míticos, perviven en una sociedad en la que predomina la escritura. Aparte de muy pocas tribus ágrafas, la forma de percibir la realidad de la sociedad moderna está configurada por la escritura y todo lo que ello implica. Sin embargo, Eric Havelock, dice: “Ambas, la oralidad y la cultura escrita, han sido enfrentadas y contrapuestas una con la otra, pero se puede ver que siguen estando

2. G. S. Kirk, *El mito* (Barcelona: Paidós, 1985), 16.

entrelazadas en nuestra sociedad. Desde luego, es un error considerarlas mutuamente excluyentes”.³

Con esto entendemos que, aunque nuestro mundo contemporáneo tiene sus pilares en estructuras formadas desde una cultura escrita, la oralidad y sus manifestaciones persisten, tanto más cuanto nos ubicamos en una sociedad híbrida de la que habla Néstor García Canclini,⁴ donde la modernidad coexiste con lo tradicional. Se evidencia esto en las sociedades en las que los medios de comunicación de masas han adquirido cada vez más importancia y estos medios electrónicos han posibilitado nuevamente la entrada de la palabra oral como protagonista. Más allá de la imprenta, estos medios (la televisión, el teléfono, la radio, la computadora) implican una forma distinta de relacionarse con la palabra. Esto supone nuevas maneras de comunicarnos con los otros, con los saberes y con nosotros mismos. Incluso generan una nueva oralidad –que Ong denomina “oralidad secundaria”–, diferente de aquella propia de las sociedades que no conocen la escritura.

Entonces la cultura mediática también es oral, en la medida en que ciertas “psicodinámicas” empiezan a tener más protagonismo como, por ejemplo, la relativización de los conceptos de tiempo y espacio: la ubicuidad de la que somos testigos es parte de esta manera oral de relacionarse con el entorno, en oposición a un modo científico de concebir la realidad de manera estamentada, es decir fragmentada.

Finalmente, la tesis que más base provee a esta argumentación acerca de la presencia de modos orales o míticos de pensamiento en nuestros días es que en el inconsciente colectivo persisten imágenes y hechos arquetípicos; es decir, que la mentalidad humana tiene grabada en su memoria ciertas imágenes y actitudes que se reiteran a lo largo de la historia. Las respuestas a las situaciones extremas, por ejemplo, han sido las mismas desde la antigüedad hasta nuestros días. Serían estas un tipo de respuestas arquetípicas o míticas.

Aunque en este caso no nos enfrentamos a un mito, sino a un texto narrativo que contiene simbología mítica, este traspasa las barreras del

3. Eric Havelock, “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna”, en *Cultura escrita y oralidad*, comps. David R. Olson y Nancy Torrance (Barcelona: Gedisa, 1995), 25.

4. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1989).

tiempo y espacio concreto a través de la persistencia de modelos de pensamiento colectivo llamados arquetipos. Este planteamiento se deriva del concepto de *inconsciente colectivo* de C. G. Jung:

He elegido la expresión 'colectivo' porque este inconsciente no es de naturaleza individual, sino universal, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre.⁵

Es posible, por lo tanto, encontrar analogías entre las imágenes producto de la mente moderna y las imágenes de una mente primitiva: sus imágenes colectivas, sus motivos mitológicos o arquetipos. En este sentido, podemos afirmar que en el hombre moderno persisten formas míticas de concebir la realidad y de explicarse ciertos fenómenos que, a pesar de la ciencia, no tienen nominación posible. Insistimos en que la manifestación más evidente de esta persistencia es el auge de la literatura fantástica y de su derivado, la literatura de ficción científica.

Para concretar lo dicho, realizaremos el análisis de la novela de Santiago Páez, *Shamanes y reyes*,⁶ publicada por primera vez en 1999, sobre concepción del tiempo y la función de los personajes, de los universos creados por este autor ecuatoriano.

LA RELATIVIZACIÓN DEL TIEMPO LINEAL

Uno de los rasgos característicos de la narrativa de ficción científica de Santiago Páez es que crea universos en los que el final implica un nuevo comienzo. El uso del tiempo circular no es solo una técnica narrativa, en el caso de este género literario esta manera de entretrejer las acciones se inserta en una forma de representarse y de comprender la realidad. En otras palabras, no es un recurso narrativo aislado; junto a otros, conforma

-
5. Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Barcelona: Paidós, 1981), citado por Luis Alberto Granja, *El viaje del héroe a través de la materia médica* (Quito: Abya-Yala, 2005), 65.
 6. Santiago Páez, *Shamanes y reyes* (Quito: El Tábano, 1999).

universos cuyas leyes provienen de lo que se puede denominar pensamiento mítico.

Las palabras de uno de los personajes de *Crónicas del breve reino*, el anciano Aitor Arvizu, reflejan lo dicho cuando al final de la historia reflexiona sobre los acontecimientos que ha vivido:

En última instancia, pensó el anciano, tal vez el mundo y la vida de las generaciones no funcionaban como un haz de luz disparado hacia el porvenir, sino que reproducían más bien, la acción de ese dragón mitológico que se devora, preña y pare a sí mismo, repitiéndose idéntico en sus ciclos espantosos.⁷

Claramente en estas palabras se hace alusión a un tiempo circular, reiterativo, que se opone a un tiempo lineal. Como en este ejemplo, en *Shamanes y reyes* está presente la regeneración del tiempo donde el fin y el inicio se encuentran a través de un evento. En el caso de esta novela corta, esta idea se suma a una visión apocalíptica de los hechos del mundo, cuya decadencia y regreso a la barbarie, es decir el fin del mundo actual, son la única salida para la humanidad. El ser humano se inserta en este contexto de caos en el que se enfrentan básicamente dos fuerzas: las máquinas y sus datos y los humanos y su humanidad.

Detrás de la confrontación permanente entre civilización y barbarie o de tecnologización versus humanización, se encuentra presente la idea de la regeneración cíclica del mundo. Para que la recreación del mundo se dé es necesario que ingrese nuevamente al caos del que surgió (la barbarie, lo indelimitado), que simbolizaría al mismo tiempo el fin y el comienzo de un nuevo ciclo: “el comienzo estaba orgánicamente ligado a un Fin que lo precedía, y este ‘Final’ tenía la misma naturaleza que el ‘Caos’ anterior a la creación, y que por esta razón, el Fin era indispensable para todo comienzo”.⁸

La lucha entre dos fuerzas son representadas por Vogul, un shamán hermano mayor del rey Siturma, quien renegó de su calidad de primogénito al escuchar las voces de los espíritus, y por Vrahagal, shamán poderoso quien trabaja desde los sueños, menoscabando las fuerzas del rey para que se produzca la sucesión del trono. Estos personajes ubicados en el 3750 d

7. Santiago Páez, “Uriel”, en *Crónicas del breve reino* (Quito: Paradiso Editores, 2006), 471.

8. Mircea Eliade, *Aspects du mythe* (París: Gallimard, 1963), 67.

C, se enfrentan en una lucha a muerte en sueños y esta lucha los envía al tiempo del origen de su planeta: 2170, en la nave Falke 26, cuya misión secreta era construir la nave más grande jamás planificada con el fin de llevar a un grupo de humanos que realizarían una larga travesía espacial e histórica: olvidarían sus orígenes y cursarían por todos los estadios históricos que se conocían (en el estadio primitivo es en el que se encuentra ubicada la historia de Siturma, Vogul y Vrahagal) para, llegado el momento, desembarcar en un nuevo mundo donde reiniciarían una nueva vida. Todo esto con la intención de proteger a la raza humana que corría el peligro de desaparecer del universo. También aquí se hace presente la lucha por el lugar de la humanidad que se ve lanzada al espacio porque ya no tenía cabida en un mundo dominado por las máquinas.

Para cambiar el curso de este proyecto, el shamán Vrahagal viaja en el tiempo al momento en que se originó, el año de 2170, mientras Vogul, ignorante de la trascendencia de las intenciones de Vrahagal, se le opone en una lucha a muerte, defendiendo a su hermano, el rey.

En las acciones de esta novela notamos que el cambio o la regeneración del mundo en el que viven Vogul y Vrahagal (año 3750 d. C.) se produce volviendo al origen de su universo (el año 2170 d. C.), a través de los sueños. Es solamente en este espacio-tiempo en el que es posible la regeneración y Vrahagal lo sabe.

La vuelta al origen se justifica por una muy particular cosmovisión mitológica: la regeneración del universo no puede darse si no es por un retorno a los hechos primigenios que hicieron posible esa existencia. En otros términos, toda actualización implica un retorno al origen, que es desde donde las cosas adquieren sentido y realidad y pueden ser cambiadas; en este caso, el cambio se opone a la idea de novedad, porque el cambio está regido por leyes cósmicas que van más allá de la voluntad personal y del devenir de la historia.

Es muy importante la idea de que todo cambio tiene un sentido cósmico (mítico), que trasciende los deseos o proyecciones personales (que se relaciona con la historia en la medida en que el individuo libre para optar nace con ella): este sentido cósmico es el de la necesaria regeneración del universo cada cierto tiempo, para recordar el origen sagrado y en cierta forma para negar la historia, que en otras palabras sería un olvido de ese origen.

Siturma había entrado en el devenir del tiempo, es decir en la historia: su reinado empezaba a ser más la respuesta a una voluntad particular que a las leyes de renovación cíclica. Tenía que existir una lucha para permitir el surgimiento del rey que el cosmos requería. Así, el tiempo se vive desde el Gran Tiempo y no desde el devenir histórico; de esta manera las cosas vuelven a un orden divino: “Desde el punto de vista de la eterna repetición, los acontecimientos históricos se transforman en categorías y así vuelven a encontrar el régimen ontológico que poseían en el horizonte de la espiritualidad arcaica”.⁹

Un acontecimiento histórico tiene validez siempre que sea repetible y renovable, es decir que se convierta en una categoría que responda al orden de los dioses. El problema para una sociedad arcaica se produce cuando el ser humano olvida que un hecho histórico o un personaje histórico responden a un arquetipo (o categoría) y niega el orden natural de los acontecimientos: ya no correspondía a los parámetros naturales el que Siturma permaneciera en el poder, el consentimiento de los dioses ya había terminado.

Además, toda renovación implica un regreso al origen de las cosas y los seres, desde donde se da la posibilidad a un nuevo comienzo en el que las condiciones para la humanidad serán óptimas: el mito del paraíso primordial. Este paraíso primordial, como en el caso de *Shamanes y reyes*, se abre, en las sociedades arcaicas justamente con la entronización de un nuevo rey: “A menudo, como era de esperar, el período paradisiaco se abre con la entronización de un nuevo soberano”.¹⁰

LA COEXISTENCIA DE TIEMPOS: EL RITUAL

En el tiempo circular está abierta la posibilidad de que varios tiempos coexistan en un mismo instante. La idea de sucesión temporal no existe; el pasado, el presente y el futuro pueden manifestarse en un momento. Pero esta coexistencia no se manifiesta en la vida corriente, es necesario

9. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno* (Buenos Aires: Emecé, 2001), 78.

10. *Ibíd.*, 81.

algún evento que rompa las leyes y el orden natural o es necesaria la intervención consciente de un acto simbólico como el ritual.

El ritual es el acto a través del cual se puede actualizar el Gran tiempo, es decir el tiempo del origen. Actualizar no se refiere únicamente a recordar, al actualizarlo el Gran Tiempo se hace realmente presente. Eliade precisa la diferencia que existe entre conmemoración y actualización:

Sin duda, el 14 de Julio, habiéndose convertido en la fiesta nacional de la República Francesa, conmemoramos anualmente la toma de la Bastille, pero no reactualizamos el evento histórico propiamente dicho. Para el hombre de las sociedades arcaicas, al contrario, lo que ocurre *ab origine* es susceptible de repetirse por la fuerza de los ritos.¹¹

Para que esto se produzca no se trata solo de conocer el pasado de algo, se trata de convocar el momento de la creación del mundo:

No basta con conocer el “Origen”, es necesario reintegrar el momento de la creación de tal o cual cosa. Esto se traduce en un “regreso hacia atrás”, hasta recuperar el tiempo original, fuerte, sagrado. Y [...] la recuperación del Tiempo primordial, único capaz de asegurar la renovación total del cosmos, de la vida y de la sociedad, se obtiene, sobre todo, por la reactualización del “comienzo absoluto”, es decir la creación del Mundo.¹²

Cualquier manifestación concreta tiene su origen en la creación del mundo, es de ese momento del que se produce toda una cadena de eventos que la llegan a conformar. De allí que los rituales, sea cual sea su objetivo, recurran a este tiempo sagrado de la primera creación.

En este caso el tiempo del origen puede ser presenciado a través de los sueños. La entrada de Vrahagal al mundo de los sueños se produce así: “El Shamán empezó a cantar. Su voz grave, armoniosa, fue aumentando en intensidad hasta llegar a un volumen atronador [...] El Shamán se descolgó hacia el mundo de los sueños sin abandonar el banco, sin perder de vista el cuenco de la leche plateada”.¹³ La entrada de Vogul también contiene un alto grado de sonoridad, pero con sonidos de tambores y danza:

11. *Ibíd.*, 26.

12. *Ibíd.*, 54.

13. Páez, *Shamanes y reyes*, 92.

Vogul empezó a danzar. Su cuerpo anguloso, huesudo, adquirió con los movimientos una extraña majestad. Parecía por momentos una víbora, un pájaro, un felino. Acompañaba a sus gestos y contorsiones con golpes rápidos y sonoros dados en el tambor.¹⁴

Vinculado al tema del rito, está presente la idea del poder de la palabra hablada:

El hecho de que los pueblos orales comúnmente, y con toda probabilidad en todo el mundo, consideren que las palabras entrañan un potencial mágico, está claramente vinculado, al menos de manera inconsciente, con su sentido de la palabra como por necesidad hablada, fonada y, por lo tanto, accionada por un poder.¹⁵

Para una mentalidad oral, la palabra articulada tiene poder y es, en sí misma, un suceso. En otros términos, la palabra oral crea realidades, por eso es tan respetada. Y, al ser oral, esa palabra es sonido y de allí se deriva la importancia de los cantos y danzas que acompañan a la palabra en una sociedad oral primitiva.

LOS HÉROES

El héroe es el personaje cuyas acciones y comportamientos responden a una forma colectiva de pensamiento. Por eso es un arquetipo, porque es la manera en la que el ser humano representa sus ideales más profundos. El héroe mítico realiza siempre un viaje, un recorrido durante el cual accede a un conocimiento que le da los poderes necesarios para la travesía y para cumplir con una misión. Según el arquetipo, el héroe tiene que pasar por varias etapas que le llevarán a realizar los actos heroicos con el conocimiento necesario. Este viaje inicia con la separación, se concreta en una iniciación y culmina con el retorno: “El camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada

14. *Ibíd.*, 53.

15. Walter Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* (México: Fondo de Cultura Económica, 1987), 39.

en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear”.¹⁶

EL INICIO DE LA TRAVESÍA: LA SEPARACIÓN O EL LLAMADO

Siturma, el rey, le dice a su hermano Vogul, el shamán:

El mundo es pequeño, Vogul, no podías esconderte siempre. Rechazaste el poder y me convertí en rey: tengo ya canas y tú también has envejecido. Ahora te necesito.

—No me fui por voluntad —la voz de Vogul sonó tensa y áspera—. Escuché las voces de los espíritus, sufrí la enfermedad de los shamanes, viajé en sueños para dominar a los espectros oscuros...¹⁷

En la respuesta dada por Vogul está presente el supuesto de que los shamanes pueden acceder a su estatus a través de un llamado que es más fuerte que ellos. Esto nos evidencia que existe un orden superior al humano que debe ser escuchado irremediamente, haciendo a un lado la voluntad personal: es la llamada de los dioses para cumplir con un destino superior. En este caso, Vogul se refiere a “dominar los espectros oscuros”.

En el caso de Vogul, este accede por la voluntad de los espíritus. Para acudir a la llamada, el elegido tendrá que pasar por una etapa de soledad y separación de la sociedad; es una etapa necesaria en su camino heroico. Este arquetipo se conforma con la idea de renuncia del aspecto material del mundo, lo que posibilita el acceso al nivel espiritual de la existencia, o nivel sobrenatural.

LA INICIACIÓN

La iniciación es un ritual que otorga cierto conocimiento oculto a un iniciado. Este conocimiento le ayudará en su trayectoria, ya que estará preparado para las dificultades que se le presentarán en el camino. La idea

16. Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006), 35.

17. Páez, *Shamanes y reyes*, 17.

de la preparación para recibir el conocimiento pertenece a la mentalidad arcaica que analizamos. Existe la posibilidad de que las consecuencias del acceso al poder sean nefastas, si no se está correctamente preparado. En el caso de *Shamanes y reyes*, se puede observar esta idea cuando se describe la lucha de Vogul con Khmer en el mundo de los sueños:

Habían pasado tres días desde el trance; en ese lapso, Vogul fue víctima de una altísima fiebre y un fragoso delirio. Durante su desvarío, se batió en luchas imposibles contra monstruos y fantasmas, mientras recitaba trozos de invocaciones shamánicas o estrofas de antiguas canciones infantiles. Al tercer día recuperó la conciencia, tomó un poco de leche hervida con hojas medicinales y pidió ver a su hermano.¹⁸

Vogul padece de fiebre alta al retornar del mundo de los sueños. También el retorno de Vrahagal es doloroso: “El insecto clavó su aguijón y se entregó a su palpitante muerte, en silencio. Un dolor candente se desparramó desde los miembros de Vrahagal hasta su cerebro que pareció estallar. El shamán empezó lentamente su regreso mientras, en el cuenco, la miel se convertía en agua”.¹⁹ No todos pueden soportar este dolor, de allí que exista una preparación dada por la iniciación.

Una de las formas de iniciación más extendidas en las sociedades arcaicas es la metamorfosis. A través de esta se accede al conocimiento que poseen los animales sagrados porque se accede a su poder:

Comportarse como una bestia de presa-lobo, oso, leopardo, significa que se ha dejado de ser hombre, que se encarna una fuerza religiosa más elevada, que uno se ha convertido en una especie de dios. Porque no debemos olvidar que, a nivel de la experiencia religiosa elemental, la bestia de presa representa un modo superior de existencia.²⁰

Para la mentalidad mítica no existe separación entre el hombre y lo que le rodea; el ser humano está compenetrado con la naturaleza y sus poderes: el límite entre los seres vivos y no vivos resulta borroso. En el caso del personaje al que nos referimos, Vogul, él adquiere la forma de halcón,

18. *Ibíd.*, 74.

19. *Ibíd.*, 45.

20. Eliade, *El mito del eterno retorno*, 109.

ave de presa, que le brinda su poder para poder sobrevivir al ataque de Khmer, el espectro oscuro que lo acechaba.

El trayecto que atravesará el héroe será normalmente lleno de peligros que tienen que ser superados para lograr la meta. La lucha entre las fuerzas del bien y del mal siempre será cruenta y extrema. En este mismo caso analizado, la adquisición del conocimiento que quiere Vogul conlleva un pago. El iniciado tiene que pagar para recibir el conocimiento, que casi siempre consiste en la muerte. Vogul ingresa al mundo de los sueños para pedirle a Khmer, el espíritu maligno que vivía con él, que le revele quiénes son los enemigos de su hermano el rey. Sabía que tendría que someterse a su crueldad y entregar algo a cambio de lo que quería saber. Vogul es descuartizado por el espectro. El sufrimiento como paso necesario en la iniciación, ya que es el pago previo al acceso al conocimiento, es una idea mítica; ella se contrapone totalmente a la idea del dolor en la sociedad contemporánea, que prefiere negar el sufrimiento y lo encasilla como algo negativo que no tiene ningún sentido en sí mismo.

Como hemos podido observar, el camino del héroe no es un camino fácil. Las iniciaciones a las que se somete implican, casi siempre, un morir y renacer simbólicos, y esto no puede ocurrir sin cierto sufrimiento. La constante lucha entre las fuerzas del bien y del mal convierte a la realidad en un infierno, que se puede atravesar usando la preparación obtenida, por ejemplo, para recurrir al poder de los animales sagrados a través de la metamorfosis, a la guía de los ancestros, atravesando el laberinto o renaciendo transformado.

EL RETORNO

El retorno del héroe implica que este ha logrado acceder a los dos mundos: el profano y el sagrado. El héroe sería el enlace entre el mundo profano, que es el de la vida cotidiana, y el mundo sagrado, que es el de las revelaciones de índole sagrada, ya que la revelación proviene siempre del ejemplo de los dioses. Este conocimiento es el trofeo con el que el personaje retorna para transformar el universo; todo cambio es consecuencia de las acciones del héroe. Su tarea, a su retorno, es transformadora: “El efecto

de la aventura del héroe cuando ha triunfado es desencadenar y liberar de nuevo el fluir de la vida en el cuerpo del mundo”.²¹

El nivel universal de las acciones del héroe se plasma claramente en el final de la novela *Shamanes y reyes*. El cambio del mundo Cronopios fue radical, pasó de un patriarcado a un matriarcado, y de la intolerancia a la aceptación e inclusión de las diferencias. Aunque el final de la novela no narra el retorno de Vrahagal, podemos suponer que así fue. Y su retorno concretó una transformación total: “En la profundidad de la galaxia, una estrella piramidal llevaba unos humanos distintos hacia un nuevo futuro”.²²

El manejar el conocimiento divino en la condición humana del héroe no es fácil. Como habíamos ya mencionado, el retorno del héroe implica un gran esfuerzo y una preparación previa para poder resistir el dolor y el sufrimiento que se produce en el encuentro de los dos mundos: “El héroe que regresa, para completar su aventura debe sobrevivir al impacto del mundo”.²³

Como vemos, las acciones de los personajes que viven en el tiempo mítico, son también míticas. En otras palabras, estos personajes responden al arquetipo del héroe, quien realiza un recorrido simbólico para llegar a su transformación.

ALGUNAS IDEAS FINALES

El recorrido por la obra de Santiago Páez permite aproximarse a una manera de responder a la interrogante acerca de la coexistencia de dos universos aparentemente contradictorios: por un lado, la ciencia y la tecnología moderna y, por otro, las prácticas ancestrales y arcaicas.

Las tecnologías científicas y los antiguos conocimientos de las culturas ancestrales, en su diferencia, no son irreconciliables como parece en un primer momento; sus creencias y presupuestos comparten en muchas ocasiones un pensamiento mítico. En otras palabras, la coexistencia de estos dos universos es posible gracias a una compartida lectura simbólica

21. Campbell, *El héroe de las mil caras*, 44.

22. Páez, *Shamanes y reyes*, 12.

23. Campbell, *El héroe de las mil caras*, 207.

del universo y sus fenómenos. Y esto se hace manifiestamente evidente en la literatura de ficción científica.

Por eso lo que interesa es desentrañar qué características tienen esta representación y comprensión simbólicas o míticas de la realidad, y cómo el discurso científico y las prácticas ancestrales dialogan en esta matriz.

Constatamos, después de realizado el recorrido por la obra de Páez, que los temas analizados en su obra conforman redes de significados. No existe un esquema único para aproximarnos al tema de lo mítico en la obra literaria de este autor, ni de ningún otro. Por cuestiones de estructuración en un esquema simple y abarcador, nuestro análisis se centró básicamente en dos partes, el tiempo mítico y el viaje del héroe; sin embargo, debemos recalcar que lo mítico se manifiesta y evidencia de variadas formas.

Podemos constatar que la obra literaria de Páez contiene en su estructura temática una concepción mítica de la realidad. Podemos afirmar también que, en general, la literatura de ficción científica se estructura con este tipo de pensamiento; esto no quiere decir que las obras de ficción científica incluyan todas estas manifestaciones o creencias en su contenido, pero por lo menos una de ellas es inevitable: la ruptura de la linealidad del tiempo y la posibilidad de un eterno retorno. *

Bibliografía

- Araujo Sánchez, Diego. "La novela ecuatoriana de los 80". En *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas, 1970-1990*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 1993.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . *Los mitos*. Barcelona: Kairós, 2001.
- , comp. *Mitos, sueños y religión*. Barcelona: Kairós, 2006.
- Cella, Susana. "Contemporaneidad lírica". En *Violencia y silencio*, compilado por Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- Chislovsky, Alberto. *Jung y el proceso de individuación: un enfoque mítico-simbólico*. Buenos Aires: Ediciones Continente, 1994.
- Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. París: Éditions Gallimard, 1963.
- . *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- . *Nacimiento y renacimiento*. Barcelona: Kairós, 2001.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

- Garretón, Manuel Antonio. *América Latina: Un espacio cultural en el mundo globalizado*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999.
- Granja, Luis Alberto. *El viaje del héroe a través de la materia médica*. Quito: Aby-Yala, 2005.
- Olson, David, y Nancy Torrance, compiladores. *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Páez, Santiago. *Crónicas del breve reino*. Quito: Paradiso, 2006.
- . *Profundo en la galaxia*. Quito: Planeta, 1994.
- . *Shamanes y reyes*. Quito: El Tábano, 1999.
- Rodríguez Albán, Martha. “Narradores ecuatorianos de la década de 1950: poéticas para la lectura de las modernidades periféricas”. *Kipus: revista andina de letras*, n.º 21 (2001).
- Rueda, Marco V. *Mitología, Cuadernos de Antropología* 1. Quito: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, s. f.
- Sacoto, Antonio. *La novela ecuatoriana 1970-2000*. Quito: Sistema Nacional de Bibliotecas / Ministerio de Educación y Cultura, 2000.
- Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia, 1981.
- Trías, Eugenio. *La edad del espíritu*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2000.
- Valdano Morejón, Juan. “Panorama del cuento ecuatoriano, etapas, tendencias, estructuras y procedimientos”. *Revista Cultura*, n.º 3 (1978).
- Vallejo, Raúl. “Petróleo, J. J. y utopías: cuento ecuatoriano de los 70 hasta hoy”. *Kipus: revista andina de letras*, n.º 4 (1995-1996).

***El sol bajo las patas de los caballos:*
representación y crítica de la colonización española
como metáfora y símbolo de otras conquistas**

*El sol bajo las patas de los caballos:
Representation and critique of Spanish colonization
as a metaphor and symbol of other conquests*

JOSÉ R. GUZMÁN

Lasell College, USA

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2016.39.8>

Fecha de recepción: 7 de octubre de 2015

Fecha de aceptación: 18 de diciembre de 2015



RESUMEN

Bajo los parámetros teóricos de que la historia debe ser utilizada para criticar el presente y proponer un cambio en una sociedad, Jorgenírique Adoum presenta en *El sol bajo las patas de los caballos* un parangón entre la conquista española y la expansión política de los países más poderosos sobre los más débiles. Frente al hecho de la imposición, la resistencia de los pueblos, advertida en el personaje de Rumiñahui, es un elemento importante que marca la obra. Adoum recurre a los elementos del teatro documental e histórico para exponer los fines que motivan, tanto a los conquistadores españoles como a los nuevos colonizadores, apurar su presencia en el continente. En el caso de los primeros, se destaca el desesperado deseo de riqueza y fama expresado por Pizarro a fin de convertirse en la estirpe del conquistador, mientras que, para los segundos, los motivos están relacionados con los diversos minerales naturales que ofrecen las tierras latinoamericanas.

PALABRAS CLAVE: Jorgenírique Adoum, Ecuador, colonización, teatro, crítica, conquista.

ABSTRACT

Under the theoretical parameters that history should be used to criticize the present and propose a change in a society, Jorgenírique Adoum presents in *El sol bajo las patas de los caballos* a paragon between the Spanish conquest and the political expansion of the most powerful countries over the weakest. Faced with the fact of this imposition, the resistance of the peoples, warned in the character of Rumiñahui, is an important element that marks the work. Adoum resorts to the elements of documentary and historical theater to show the aims that motivate both the Spanish conquerors and the new colonizers to speed up their presence on the continent. In the case of the former, the desperate desire for wealth and fame expressed by Pizarro stands out in order to become the lineage of the conqueror, while, for the latter, the reasons are related to the various natural minerals offered by Latin American lands.

KEYWORDS: Jorgenírique Adoum, Ecuador, colonization, theater, critique, conquest.

EL POETA, NOVELISTA y ensayista Jorgenírique Adoum escribió también dos obras de teatro: *La subida a los infiernos* y *El sol bajo las patas de los caballos*.¹ En esta segunda obra el autor hace un repaso de la colonización española en tierras americanas al mismo tiempo que representa, y critica, las sucesivas conquistas llevadas a cabo después de 1492. Adoum se vale de distintas etapas de la historia a través de las que deja entredicho el tema de la ocupación como un fenómeno actual y progresivo mientras expone su posición política e ideológica del conflicto intercontinental. Combina, además, diferentes recursos teatrales para crear un tiempo nuevo, un

1. Jorgenírique Adoum, *La subida a los infiernos* (1976) y *El sol bajo las patas de los caballos* (1975). (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981).

tiempo dramático que hace simultáneos varios momentos del pasado y del presente.

En efecto, la obra empieza en una época en la que la colonia había logrado su asentamiento en América Latina y estaba ya sobre el control de las codiciadas tierras, de ahí que en el drama de Adoum se observa, a primera vista, a un terrateniente, un cura y a un policía implicados en la manipulación y explotación de los trabajadores. Así, por ejemplo, el “PROPIETARIO” se dirige al indígena acusándole de adeudarle todo su “maíz por la hoz que se rompió”, entretanto que el “CURA” apostilla que “mientras más sufras en este mundo mayor será tu consuelo en el otro”.² Dicho de otro modo, el endeudamiento del indígena –que bien podría ser comparado con las circunstancias políticas y económicas de los países pobres– se convierte en un adverso destino que sería superado, según el “CURA”, solo a través de la muerte. No obstante, mientras los dos primeros actores representan el sistema represivo implantado en el continente sudamericano, el personaje que hace de “INDÍGENA” actuará como el único individuo a partir del que se rememora el pasado y se critica su condición de despojado hoy en día: “ATAHUALPA: No, Rumiñahui, no se puede cambiar el pasado. RUMIÑAHUI: Pasado va a durar siglos todavía”.³

Dicho esto, claro está que el trabajo del escritor ecuatoriano responde a los parámetros establecidos por el teatro histórico.⁴ Sin embargo, la obra presenta una variedad de elementos y técnicas teatrales que claramente podría ser interpretada desde el punto de vista épico, documental, político y de compromiso social. En lo que al primero se refiere, cabe anticipar que tanto los dramaturgos como los críticos de este tema no han logrado ofrecer una definición consensuada del término “histórico”, y esto en vista de que se ha acuñado también el vocablo “historicista”. Es decir que no siempre está clara la línea divisoria entre estos dos modos de ver el teatro. Como ejemplo cito la posición del dramaturgo español,

2. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 83.

3. *Ibíd.*, 122.

4. Antonio Buero Vallejo (1916-2000) utiliza el término histórico para referirse a su dramaturgia como un género que reinventa la historia sin destruirla: “Reinvención tan cierta que, a menudo, personajes o situaciones enteramente ficticios tienen no menor importancia que la de los personajes o sucesos propiamente históricos”. “Poesía narrativa, ensayos y artículos II”, en *Obra completa*, edición crítica de Luis Iglesias Fijó y Mariano de Paco (Madrid: Escapa Calpe, 1994), 290-6.

José María Rodríguez Méndez, quien en su artículo “Mi teatro historicista (la interpretación histórica)”, apunta que es “sumamente difícil crear una obra teatral auténticamente histórica, rigurosamente histórica”, y le parece que es “muy problemático considerar que existe un verdadero *teatro histórico*”. Su juicio lo basa en el hecho de que, para hablar de teatro histórico, “habría que remontarse a la época romántica, cuando la historia era un tema muy querido para los autores dramáticos de aquel tiempo y poder reconocer ciertas obras cuya finalidad parece ser la reconstrucción más o menos arqueológica de un tiempo y unos personajes históricos sin más”. Contrario al término “histórico” –utilizado por el dramaturgo Buero Vallejo– Rodríguez plantea hablar de un teatro historicista, puesto que va más allá de la historia. Es decir, un teatro “en que la Historia es manipulada por el autor para definir sus tesis ideológicas o sus doctrinas de hoy”, y en el que “mediante la utilización de las distintas piezas en que se divide la Historia, el autor expone su personal visión siempre encaminada a expresar una tesis o una ideología”.⁵

Lo expuesto por Rodríguez son parámetros muy razonables en vista de que “no puede existir una dramatización objetiva, representativa o cultural de la historia”, sino que el autor, “siempre selecciona los hechos que presenta, y esta selección la determinan las preocupaciones que le provoca el presente. El propósito del autor dramático no es crear una versión absoluta u objetiva del pasado –lo que sería imposible– sino una versión verdadera”.⁶ En este sentido, para Adoum resulta innovador este trabajo ya que –a diferencia de sus dos primeros poemarios *Ecuador Amargo* (1949) y *Los cuadernos de la tierra* (1963)–, no se limita a la delineación única del pasado, sino que incluye hechos históricos de controversia social y política actual.

-
5. José Ma. Rodríguez Méndez, “Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)”, en *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones*, ed. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Cuenca, UIMP, 25-28 de junio, 1998, 39-48. Sobre la discusión en torno al término “histórico” o “historicista” y otros adjetivos aplicados al teatro, véase también: VV. AA. “Teatro e Historia”, en *Primer Acto* (1999) 280, 5-30.
 6. Martha T. Halsey, “Teatro histórico y visión dialéctica: algunas obras dramáticas de la posguerra española”, en *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, coord. Ma. Francisca Vilches de Frutos (Madrid: Fundación García Lorca, 1996), 351- 67.

En esta línea, la aportación teórica del dramaturgo Antonio Buero Vallejo nos permite identificar con más certeza a *El sol bajo las patas de los caballos* como una obra de carácter histórico en la que el autor reinventa la historia sin destruirla: “Reinvención tan cierta que, a menudo, personajes o situaciones enteramente ficticios tienen no menor importancia que la de los personajes o sucesos propiamente históricos”.⁷ Así, el paralelismo entre estas dos caracterizaciones –lo real y lo ficticio– es una constante en la obra puesto que el escritor toma ventaja de ciertos hechos de la historia a fin de criticar la calidad social, política e intelectual del colonizador. En una suerte de monólogo, Pizarro se pregunta si no “os acordáis cómo se vive en el país más rico del mundo cuando no se es rico? Tú, por ejemplo, ¿cuánto valías?, ¿cuántas veces te escupieron porque nunca supiste quién fue tu padre?”.⁸

Para Buero Vallejo, lo importante del teatro histórico es que no debe solo refrendar los hechos, sino “ir por delante de la historia más o menos establecida, abrir nuevas vías de comprensión de la misma e inducir interpretaciones históricas más exactas”.⁹ De este modo, Adoum se vale del “ACTOR”, o narrador, para dar a conocer su interpretación de la situación, poner en tela de juicio la permanencia de la conquista y, más aún, guiar al público con explicaciones que esclarecen el contexto histórico y político del entramado que se está representando en el escenario. Con esta obra “me propuse tratar el tema de la conquista española –puesto que todos estamos de acuerdo en que fue infame– como metáfora y símbolo de otras conquistas, que aparecen menos claras por ser más sutiles”,¹⁰ suscita. Es por ello que, a menudo, el “ACTOR” se dirige al público y, con mensajes desfavorables para los colonialistas, anuncia que “Pizarro es una momia conservada en la catedral de Lima, el Imperio español es una momia guardada en la caja de España, y a foetazos de siglos el indio es también una momia que padece, que venera y que teme a los descendientes del verdugo y a los nuevos conquistadores”.¹¹ La cita advierte la firmeza de la empresa colonizadora en suelo latinoamericano y, paralelo a ello,

7. Buero Vallejo, *Poesía narrativa, ensayos y artículos II*, 290-6.

8. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 101.

9. *Ibíd.*, 82.

10. Jorgenrique Adoum, “Entrevista en dos tiempos”, con Carlos Calderón Chico (Guayaquil: Editorial Universitaria, 1988), 51, 52.

11. *Ibíd.*, 84.

el padecimiento del indígena a manos de los nuevos terratenientes: “Me interesaba dejar en claro que yo no estaba inventando el pasado”, anota Adoum, “que no era la imaginación del autor la que imponía un momento determinado de la historia de un pueblo”, sino “dar una dimensión actual o actualizada, de conformidad con el propósito de la obra”.¹² Es muy clara la denuncia que el autor abre en su obra, y es que el “INDÍGENA” hace una evaluación de su condición actual al señalar que “un día” le perteneció lo que “ahora” le queda de ese pasado. Este tipo de crítica se refleja también en el teatro épico de Bertolt Brecht quien, a través del “efecto de la alienación”,¹³ hace que el público lleve a cabo una revisión del pasado y critique las condiciones actuales de una sociedad, en este caso, sometida al proceso de colonización:

Creo que “el mensaje” llegó a todos los públicos: En una representación de *El sol...*, en francés, cerca de París, algunos periodistas de extrema izquierda, que participaban en el debate que seguía al espectáculo, dijeron que la obra era demasiado intelectual y que el proletariado francés no la entendería. Entre el público alcanzamos a ver a una niña negra de unos diez años de edad, a la que preguntamos si había entendido. “Está muy claro –dijo–. Son los franceses tratando de entrar a Martinica”. Y claro que el público francés, el proletariado incluido, la comprendió.¹⁴

12. Adoum, “Entrevista en dos tiempos”, 52, 53.

13. En su estudio, “Escritos sobre teatro” Brecht explica la función del “efecto de la alienación”, distanciamiento o distanciaci3n como se ha conocido tambi3n, y dice que “significa simplemente quitarle a la acci3n o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad. [...] Distanciar significa colocar en un contexto hist3rico, significa representar acciones y personas como hist3ricas, es decir, ef3meras. Lo mismo puede hacerse con los contempor3neos, tambi3n sus actitudes pueden representarse como atadas al tiempo, hist3rica y ef3meras. ¿Qu3 se gana con ello? Se gana que el espectador ya no ve representados a los hombres sobre el escenario como seres totalmente inmutables, incapaces de ser influidos, entregados irremisiblemente a su destino. Ve que este hombre es de esta y de la otra manera porque las circunstancias son de esta y de la otra manera. Y son de esta y de la otra manera porque el hombre es as3. Pero no solo aparece representado como es, sino tambi3n de otra manera, como podr3a ser, y tambi3n las circunstancias se pueden representar de manera diferente de lo que son. Con ello se gana que el espectador adopte otra actitud en el teatro. [...] El teatro ya no intenta emborracharle, atiborrarle de ilusiones, hacerle olvidar el mundo o reconciliarle con su destino. El teatro ahora le presenta el mundo para que se apodere de 3l”. Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro* (Barcelona: Alba, 2004), 83-5.

14. Adoum, “Entrevista en dos tiempos”, 52.

A ello se suma la sencillez del vocabulario –sin complicaciones ni dificultades– que utiliza Adoum en su obra. A diferencia de la poesía que, en muchos casos requiere de una doble lectura para ser interpretada, el teatro “puede llegar a las más grandes multitudes, incluso analfabetas, sin exigir de ellas mucho esfuerzo”.¹⁵ Como ejemplo cito un diálogo en el que se nota la particularidad de este lenguaje:

ATAHUALPA: En la guerra se gana o se pierde. Eso es todo.

RUMIÑAHUI: Ni siquiera hubo guerra. Matanza no más.

PIZARRO: La culpa fue vuestra, Majestad. Vinisteis con tanta gente que mis soldados temieron por su vida.

ATAHUALPA: Estábamos desarmados. Vine a conversar contigo. Tú pediste entrevista. Pero siempre la culpa es del que pierde... ¿Por qué nos haces estos, si eres amigo? Si eres enemigo, ¿por qué no me matas mejor?

PIZARRO: Nosotros queremos vivir pacíficamente con vosotros.

ATAHUALPA: No hay convivencia pacífica con el enemigo. ¿Y todos mis muertos? ¿Crees que olvidamos?

PIZARRO: Queremos traer la civilización y el progreso a estas provincias atrasadas y ayudaros a gobernarlas. No estáis maduros todavía para gobernaros por vosotros mismo.

ATAHUALPA: No queremos civilización de ustedes. Son agresivos y ambiciosos, crueles mismo. Nosotros somos distintos y queremos seguir siendo.

PIZARRO: Os invito a que seáis más realista, Majestad. Estáis en nuestro poder y vuestro pueblo anda disperso y lamentándose y no se atreve a oponernos resistencia. Si os negáis a la alianza que os propongo, no será fácil remplazar vuestro gobierno por otro más dispuesto a colaborar. Ya lo hemos hecho en otros países.

ATAHUALPA: ¿Qué mismo quieres de mí?

PIZARRO: Poco, Majestad. Pequeñas concesiones para la explotación de ciertas riquezas de este país: oro, petróleo, carbón, plata, cobre...¹⁶

La falta del decorado en el escenario es, asimismo, un efecto importante en la obra de Adoum. Según recalca Brecht, el objetivo de este modo de representación es eliminar el ilusionismo escénico para producir un efecto realista en la audiencia y mostrar un drama que, si va a representar a un pueblo, debe lucir como un pueblo que ha sido construido para

15. *Ibíd.*, 50.

16. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 131-2.

durar dos horas.¹⁷ Así, Adoum se desentiende de la maquinaria o tramoyas que engalanarían su obra y prefiere añadir acotaciones sencillas orientadas, más bien, a crear tensión en la representación. Mientras el “SOLDADO” se comunica con “PIZARRO”, una nota entre paréntesis sugiere que se forme un grupo de “indígenas armados que miran desde lejos. Se eleva un rumor sordo y hay voces que incitan a la resistencia”.¹⁸

La preocupación de Adoum era continental y su generación coincidía con una etapa convulsa latinoamericana, por lo que la concienciación revolucionaria llegó “a muchos sectores del quehacer teatral”, a quienes quisieron “superar todas aquellas faltas y otras muchas, ir a las masas, buscar el lenguaje justo, hacer *un teatro más completo y totalizador*, poner en vivo las entrañas ocultas de la realidad palpitante de nuestros pueblos”.¹⁹ En este contexto –y por el compromiso en la indagación de la historia– una obra que merece ser citada es *S+S = 41* (1974)²⁰ del dramaturgo ecuatoriano Ulises Estrella (1939).²¹ Y creo pertinente mencionarla puesto que, por un lado, responde efectivamente a los objetivos trazados por el teatro de creación colectiva, pero también, porque el conflicto bélico entre ecuatorianos y peruanos en 1941 –tema central de la obra de Estrella– es uno de los sucesos criticados también por Adoum y que, de algún modo, ha influido en la creación de una literatura enfocada en la historia y los orígenes del Ecuador. En su obra, Estrella pone al descubierto los verdaderos motivos de la guerra del 41 desmintiendo, enfáticamente, la versión oficial de la historia según la cual se trataba de una pugna territorial, fronteriza, entre los dos países, y deja así entrever que el origen verdadero de esta guerra provenía de los intereses entre el imperialismo inglés, que presionaba para tener concesiones petrolíferas para la compañía *Shell*, y el imperialismo norteamericano, que defendía las ambiciones de la *Standard Oil Company*, de ahí el título *S+S = 41*.

17. Citado por Pedro Bravo-Elizondo, “El teatro hispanoamericano de crítica social” (Madrid: Colección Nova Scholar, 1975), 54.

18. J. E. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 98.

19. Francisco Garzón Céspedes, *El teatro latinoamericano de creación colectiva* (Casa de las Américas, 1978), 29.

20. Ulises Estrella y Grupo Ollantay (creación colectiva), “*S+S = 41* sobre la dominación petrolera y la guerra 1941”, n.º 22 (octubre-diciembre 1974), 59-77.

21. *Ibíd.*, 59-77.

Paralelamente a la intervención de las compañías petroleras en Latinoamérica, la obra de Adoum critica la intromisión militar y política de los Estados Unidos en los asuntos internos de la región latinoamericana. Pues, en esta línea, vale señalar el año de publicación de *El sol bajo las patas de los caballos* (1975) y, más aún, el período de dictaduras que atravesaban los países del sur de América. Los “SOLDADOS”, como se advierte en la cita que sigue, intervienen, pero desconocen las causas de su presencia en otros países, dejando así entrever que son un grupo preparado para la intervención y que es su gobierno quien decide qué y cómo llevar a cabo las operaciones en el extranjero:

ACTOR (a un soldado): ¿Por qué está usted en esta guerra a miles de kilómetros de su país?

SOLDADO: Porque me pagan mejor que en cualquier otro trabajo.

ACTOR (a otro soldado): ¿Qué piensa usted de la ocupación militar en Santo Domingo?

SOLDADO: ¿Yo? Nada. El gobierno es el que decide.

ACTOR (a otro): ¿Cuál es su opinión sobre la intervención de la CIA en Chile?

SOLDADO: Nunca he oído hablar de eso.

ACTOR: (a otro) Considera usted que los nativos son enemigos de su país?

SOLDADO: No, no creo.

ACTOR: Entonces ¿por qué han venido a matarlos?

SOLDADO: Para defender la democracia... creo.²²

El teatro latinoamericano contemporáneo, especialmente el que se desarrolla en los países económicamente dependientes, se va inclinando cada vez hacia una definición políticamente efectiva y de auténtica participación en los sectores populares en la lucha por su liberación.²³ Por eso Adoum aprovecha el momento en que escribe la obra para poner en evidencia la situación política de las últimas décadas en Latinoamérica. Aquí, por ejemplo, se nota una alternancia entre la voz de la radio que anuncia las ganancias de las compañías extranjeras y la trama conquistadora: “RA-DIO: *Standard Oil Company*, abre con 95, cierra con 96. TESORERO: A

22. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 116.

23. *Ibíd.*, 389.

los sesenta de a caballo: un millón trescientos mil ochocientos dólares; en plata, ciento veinte mil seiscientos”.²⁴

La utilización de recursos como la radio, cartas, boletines, anuncios, tratados, correos y altoparlantes, hacen que la obra responda, por otro lado, a los parámetros establecidos por el teatro documental, según el cual la obra dramática “debe interrumpir la acción e introducir en ella datos que saquen al público del estado sentimental y volverla más racional”.²⁵ Conforme la obra critica la acción de las fuerzas externas, también deja en entredicho la actitud servil que adoptan las instituciones internas para operar en contra de sus conciudadanos. Se critica las acciones encubiertas de la CIA en los países latinoamericanos y la institución de gobiernos militares, dictaduras, golpes de Estado y otras acciones de índole política como la instalación de gobiernos dependientes al imperio. En este sentido, el teatro de Adoum se vale de una voz en *off*—el altoparlante— para interrumpir el acto y comunicar actos de represión en contra de la población civil:

ALTOPARLANTE: Con fecha 15 de noviembre, el gobierno ha emitido el siguiente comunicado: Elementos extremistas y antipatrióticos que atentan ante la propiedad privada y la tranquilidad de los ciudadanos, pretenden sembrar el caos y la anarquía en el país para entregarlo maniatado a una potencia extranjera. Sus reiterados intentos por subvertir el orden han culminado en los disturbios de hoy que han dejado un saldo de numerosas víctimas, particularmente entre las fuerzas del orden que, actuando en defensa propia y en cumplimiento de su deber de salvar la patria, cuentan con numerosos heridos en sus filas. Ante la grave situación y frente a la existencia de un vasto plan sedicioso que va contra el espíritu occidental y cristiano de nuestro pueblo, las Fuerzas Armadas se han visto obligadas a tomar el Poder y a adoptar las disposiciones siguientes: Se declara el estado de sitio en todo el país y se establece la ley marcial; se suspenden las garantías constitucionales y los derechos cívicos; quedan disueltos los partidos extremistas y las organizaciones sindicales y estudiantiles; se clausuran hasta nueva orden las universidades y los establecimientos de enseñanza secundaria; se establece la censura de la prensa; se postergan indefinidamente las elecciones y se disuelve el Congreso de la República. Las Fuerzas Armadas controlarán el cumplimiento riguroso de las medidas de emergencia.²⁶

24. *Ibíd.*, 139.

25. Luis Acosta, *El drama documental alemán* (Salamanca: Universidad, 1982), 82.

26. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 130.

El “comunicado” anterior es por sí mismo irónico. Pues se muestra a un gobierno interesado en la “tranquilidad de los ciudadanos”, cuando lo que se pretendía encubrir era la masacre de un grupo de trabajadores que reclamaban mejoras salariales en el Ecuador.²⁷ Y es que

esta clase de teatro necesita tomar partido y educar al público en la acción socio-política. Trata de descubrir la verdad que existe bajo las capas de oscurantismo superpuestas por la política y los medios de comunicación. Renuncia a la estética para mostrar la verdad, convirtiendo a los espectadores en analistas.²⁸

Por ello, en algún momento de la representación exclama el “ACTOR” que, cuando queremos poner fin a esa carnicería, más cadáveres por minuto en las plazas y en las calles de América. El poder político se muestra más feroz, el estado de sitio se transforma en método de gobierno, la brutalidad y la tortura se ejercen por medio de nuestros propios soldados...”²⁹

Paralelamente al papel crítico que desempeña el teatro documental, apunta Luis Acosta, este género tiene el deber de informar:

Tiene que cumplir una tarea asignada a los medios de comunicación social [...], o la tarea que ‘deberían’ cumplir esos medios, pero que por regla general no cumplen satisfactoriamente debido a que su labor está claramente determinada por la continua manipulación que proviene de la defensa de grupos.³⁰

En relación con lo dicho, Adoum afirma que el teatro es una de las herramientas artísticas más eficaces cuando se trata de comunicar acertadamente al público:

Se me ocurre que es el género que, en nuestros países, puede llegar a un público otro, quizá más numeroso pero, sobre todo, diferente: el formado

27. Este suceso ocurrió en el 15 de noviembre de 1922 en Guayaquil y fue motivo de consternación nacional, como también motivo para la creación de una de las obras más representativas de la literatura ecuatoriana, *Las cruces sobre el agua* (1946), de Joaquín Gallegos Lara (1911-1947).

28. Eileen J. Doll, *El papel del artista en la dramaturgia de Jerónimo López Mozo: Juegos temporales e intermediales* (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008), 65.

29. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 145.

30. Acosta, *El drama documental alemán...*, 35-6.

por aquellos que por diversas razones –pobreza, analfabetismo, falta de hábito por falta de tiempo /–o de dinero–/ no leen libros. Un público que es el pueblo o que está más cerca de él.

Quizá por ello, asegura el mismo autor, “no es por casualidad si en los regímenes de opresión el teatro figura entre los primeros perseguidos”.³¹ De lo contrario, cómo se explicaría el papel crítico del drama de Buero Vallejo o, en el contexto latinoamericano, del dramaturgo argentino-ecuatoriano, Arístides Vargas.

Los puntos que destacan tanto el teatro histórico como documental coinciden en los objetivos que se plantean cada uno de ellos. Los dos géneros utilizan recursos diferentes a través de los que consiguen representar una crítica social y política. En el caso de *El sol bajo las patas de los caballos*, la crítica vierte una combinación de elementos que enlazan magistralmente distintas épocas y distintos conflictos que repercuten en la sociedad actual latinoamericana.

A diferencia de la obra de Enrique Buenaventura (1924-2003), *Un réquiem para el Padre Las Casas* (1963), en la que el indígena no desempeña un papel significativo, en el teatro de Adoum el indígena sí tiene voz, denuncia e, incluso, organiza e invita a una posible rebelión en contra del opresor. Y esto se debe, por un lado, a que el autor se vale del personaje Rumiñahui para reflejar sus principios críticos en contra de una pirámide social y política que aprovecha de su estatus de poder para cometer toda clase de abusos con los indígenas y, por otro lado, porque hoy en día, en el Ecuador, la comunidad indígena se ha convertido en un grupo político influyente que ya no reclama solamente

un camino, un curso de agua, una escuelita sino que, tras exigir, desde hace un decenio, mayores espacios de participación para la defensa y el reconocimiento nacional de su territorio y de su cultura, ha pasado de interlocutor a enjuiciador del poder político.³²

Todas las características rebeldes expresadas por el “INDÍGENA” se recogen en la personalidad que representa Rumiñahui quien, a menudo dirigiéndose al público, anuncia que no habrá “más oro para el extranjero, no más plata, no más cobre, no más sirvientes, no más nada para el extran-

31. Jorgenrique Adoum, *Sin ambages: textos y contextos* (Quito: Planeta, 1989), 131.

32. Jorgenrique Adoum, *Ecuador: señas particulares* (Quito: Eskeletra, 2000), 317.

jero... Vamos a enterrar todos los tesoros, vamos a quemar todo el maíz, vamos a incendiar Quito”.³³

En la obra, y la historia, Rumiñahui es el único personaje que en contra, incluso, de su autoridad máxima, Atahualpa, se rebela frente a las fuerzas extranjeras. Y así lo ve también Adoum quien señala que,

Atahualpa, en ningún momento decidió resistir a los españoles; nos quedarían sus generales indios, como Rumiñahui, que llegaron hasta el Cusco, pero la exaltación que hemos hecho de todos ellos se convirtió, a la larga, en una curiosa epopeya del vencido.³⁴

Y si bien en la obra se advierte un intento por rescatar al indígena de la imposición colonizadora, paradójicamente la realidad de esa comunidad queda expuesta ya, como un destino, al dominio del extranjero: “ACTOR: [...] Esta historia es la larga epopeya del vencido... PIZARRO (interrumpiendo al Actor): Esta epopeya es la historia de la ambición. Nuestro imperio era rico, nosotros éramos pobres, y de las indias nos llegaban noticias de una riqueza fabulosa de la que decidimos apoderarnos”.³⁵

En un poemario publicado dos décadas antes de *El sol bajo las patas de los caballos*, Adoum deja clara ya su postura sobre el tema de la colonización y, es obvio además, el papel que asigna a Rumiñahui:

Y cuando otra vez llega el extraño
e invade la bodega de la patria y sus asuntos,
e impone pactos de guerrero que no soy
y no quiero, y edictos de tierra conquistada
que negamos, me tiemblan en la boca
las antiguas palabras –sangre, sonido,
arcilla–: La patria es nuestra
todavía, no está en venta su volcánico
archipiélago, no hay ni mineral
ni hombre que ayude a la violencia.³⁶

33. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 143.

34. Adoum, *Ecuador: señas particulares*, 77.

35. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 84.

36. Jorgenrique Adoum, “Relato del extranjero”, *Poesía, Ateneo Ecuatoriano* 6 (Quito, 1955): 15-6.

Dos son los elementos que convierten al poema en una trama versal sobre las nuevas conquistas. Por un lado se ve a Rumiñahui denunciando la llegada del “extraño” que viene a invadir “la bodega de la patria” y, por otro, se destaca el valor de “la tribu” de tiempos de la colonia convertida hoy en día en un “pueblo innumerable”. Las intenciones por las que las dos empresas colonizadoras “invaden” la patria quedan claramente expuestas en el poema, pues “la dorada joyería”, sinónimo del oro, es el elemento que motiva la expansión de los colonizadores españoles, mientras que, “el mineral”, característica de todas las riquezas naturales del continente, origina la “visita” del extranjero norteamericano. Pero hay más, consecuencia del papel crítico que desempeña el escritor, este se convierte en objeto de persecución por parte de los gobiernos a los que acusa de intromisión política:

Y el norteamericano me señala,
me incluye en su lista de áspera
venganza (como un aro me circundan
sus leyes) y dice: Miradle, también
este recibe órdenes contra nosotros.³⁷

Si buscáramos un héroe nacional en la literatura adoumiana, no cabría duda en señalar a Rumiñahui como el primer protagonista histórico. Y digo esto porque el autor lo ensalza tanto por su tenacidad guerrera como por su incitación a la rebelión en contra del extranjero. De hecho, en su obra ensayística *Ecuador: señas particulares*, el escritor dedica una sección a “la necesidad del héroe” en el Ecuador, y presenta a Rumiñahui como esa figura en la que el país debería fijar su principio de identidad. Sin embargo, “no se ha producido aún en la conciencia nacional el vuelco necesario para que todo un país –donde el poder ha estado variablemente en manos de blancos, o de mestizos a veces avergonzados de serlo– tome a un indio como paradigma”.³⁸ El énfasis que hace Adoum en este personaje radica en la necesidad de una figura en la que el pueblo proyecte sus aspiraciones futuras. De ahí que se destaque la actuación rebelde de este aborigen durante el proceso de la colonia. “Más grande, por heroica, sería la figura de Rumiñahui” –manifiesta–, su ferocidad,

37. *Ibíd.*, 16.

38. Adoum, *Ecuador señas particulares*, 77.

haber hecho matar a todos los miembros de la familia de Atahualpa, para que ninguno de ellos le disputara el hipotético poder que habría tenido tras una imposible victoria, enterrar la parte del rescate que no había llegado todavía a Cajamarca, dar muerte a unas vírgenes del Sol a fin de que no pudieran acostarse con ellas los invasores.³⁹

Este mismo argumento lo hallamos en clave poética en *Los cuadernos de la tierra*, cuyo contexto traduce la reacción de Rumiñahui frente a la condena y ejecución de Atahualpa:

(Apura,
 Cara de Piedra, recoge los pedazos
 del gentío, cúrales la marca
 que les dejó en el alma la herradura,
 pon candela a la ciudad, tierra encima del oro,
 despeña vírgenes a fondo para que nunca
 sientan sobre su alma el vientre
 del extraño, temple sobre el tambor
 territorial la piel del que se asusta,
 búrlate del caballo que cae burlado
 en los ojales que le abriste al camino⁴⁰)

Si recordamos que *El sol bajo las patas de los caballos* se abre con una escena en la que un grupo de indígenas desempeñan trabajos forzosos bajo las órdenes de sus terratenientes, incluida la iglesia, concluiríamos que la obra presenta una estructura circular, en función de las acotaciones que incluye el autor al final de la obra, las cuales sugieren recomenzar la primera escena y continuar hasta el final de la pieza con el fin de dejar representado el interminable proceso de invasión territorial, penetración cultural y represión, en cuyo fondo subyace, sin embargo, el convencimiento de lo transitorio del sometimiento del pueblo. Por ello, hay que advertir que “la larga epopeya del vencido” pronunciada por uno de los actores indígenas, se convierte al final en un motivo esperanzador. De ahí que la obra reencarna a algunos líderes indígenas caídos durante el proceso de colonización y los convierte en personajes libertarios contemporáneos. Y es este desenlace lo que más le interesa al autor, pues en una de las acotaciones sugiere: “Cada indígena insultando o golpeando escapa y se convierte en

39. *Ibíd.*, 66.

40. Adoum, *Los cuadernos de la tierra*, 141-2.

Actor. Después de haber dicho su texto va a tomar un grupo encabezado por Rumiñahui, que avanza hacia el público pasando por el cuerpo de Pizarro y de Felipillo”.⁴¹ La intención de esta escena es demostrar que la “epopeya del vencido” no está del todo perdida, y que la reorganización del pueblo puede más que los ejes del poder imperial y los gobiernos que se someten a su sistema.

Del mismo modo en que el “yo” poético de *Ecuador amargo* y *Los cuadernos de la tierra* es un sujeto vivo y activo, el personaje principal de *El sol bajo las patas de los caballos*, Rumiñahui, se reencarna en figuras revolucionarias contemporáneas, entre los que se destacan Augusto César Sandino y Ernesto Che Guevara:

ACTOR: Él [Rumiñahui] fue el inventor de la guerrilla, el primer vietnamita de la tierra. Los conquistadores le quemaron los pies todos los días para que dijera dónde estaba oculto el resto del tesoro, y lo sometieron a otras torturas para que cesara su combate [...].

ACTOR: Sin embargo, doscientos cincuenta años más tarde se puso en el Perú a la cabeza de su pueblo y declaró la guerra a sus opresores. Los extranjeros lo descuartizaron entre cuatro caballos y le arrancaron los ojos.⁴²

El personaje revolucionario destacado en la cita anterior es el peruano Pedro Vilca Apaza (1741-1782), reconocido por la historia como un gran caudillo indio que guió a las tropas aymaras en contra de la explotación y los malos tratos de los españoles. Capturado por sus acciones rebeldes en contra de la Corona, fue sometido a la pena del descuartizamiento. Frente a sus captores y sin amedrentarse se dirigió a los funcionarios virreinales y a los altos dignatarios indígenas que contemplaban su ejecución y gritó: “Por este sol, aprended a morir como yo”. Al igual que en la cita anterior, los indígenas salen de su papel de “INDÍGENA” y ocupan el papel de “ACTORES” para detallar, cronológicamente, momentos y acciones de otras figuras rebeldes contemporáneas. En relación con Augusto César Sandino, líder rebelde en contra de las fuerzas norteamericanas, relata el ACTOR:

41. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 143.

42. *Ibíd.*, 144.

Sin embargo, cien años después se levantó contra la ocupación militar norteamericana en Nicaragua, y le mataron a traición en una celda del gobierno.

Se destaca también el papel de Ernesto Che Guevara en Sierra Maestra y Salvador Allende en Chile:

ACTOR: Sin embargo, veinte años después apareció en la Sierra Maestra y liberó la isla.

ACTOR: También lo vieron en Valle Grande. Allí lo ametrallaron mientras yacía en una camilla, le quebraron los miembros para que cupiera en un barril de gasolina, y lo quemaron.

ACTOR: La última vez que lo mataron fue cuando defendía el Palacio de La Moneda, en Santiago de Chile.⁴³

De todo esto, lo que en particular llama la atención es la utilización de figuras revolucionarias contemporáneas asesinadas bajo la influencia u órdenes del gobierno norteamericano, mientras que no se cita, por ejemplo, a líderes independentistas de mayor influencia como Simón Bolívar o Eugenio de Santa Cruz y Espejo, los cuales fallecieron de muerte natural. Y es que al autor le interesa destacar los métodos de represión a través de los que se interrumpe cualquier intento de independencia. Así, Atahualpa es ejecutado por los españoles casi de la misma manera en que Pedro Vilca Apaza es sentenciado por los herederos de la colonia en el Perú en 1782, o Ernesto Che Guevara, asesinado en una selva boliviana bajo las directrices de la CIA. La relación, o conexión, existente entre el proceso que se inicia en 1492 y la situación contemporánea de los países latinoamericanos se refleja en un poema en el que, si bien los actores de la trama conquistadora contemporánea son diferentes, el *modus operandi* y las intenciones de las políticas extranjeras son las mismas:

No hay que exagerar tampoco
el viejo pesimismo.
No digo que sea el mismo
perro el que orinaba
hace cien años en esta misma esquina.
Digo que es la misma orina.

43. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 144.

Es otro el dictador, folclórico
hijo de una gran perra,
y su amo es siempre el mismo
son of a bitch crónico,
orinando los dos sobre mi tierra.

No hay que exagerar tampoco
este nuevo optimismo.
Un poco más allá
la mierda de una guerra⁴⁴

La segunda estrofa del poema revela la crítica a los gobiernos –militares en su mayoría– que se someten a las órdenes de los Estados Unidos, como también denuncia el papel que cumple la política norteamericana en la designación de presidentes en el continente: El “dictador” es otro, sin embargo, “su amo [norteamericano] es siempre el mismo”. Los dos sujetos se identifican por ser, el primero, “hijo de una gran perra” y, el segundo, “son of a bitch” o, hijo de puta, que, “orinando los dos sobre mi tierra”, cumplen la misma misión política en el país del poeta.

El drama de Adoum termina destacando una lista larga de datos y situaciones relacionadas con el hambre y las enfermedades a causa de la pobreza y la dependencia al imperio, lo cual es, pues, “un verdadero holocausto de vidas humanas que lejos de cesar, aumenta”. Paralelamente a estas condiciones, de “América Latina sale un torrente interrumpido de dinero: unos cuatro mil dólares por minuto, más de cinco millones por día, dos mil millones por año, diez mil millones cada cinco años. Por cada mil dólares que nos quitan, nos dejan un muerto. Mil dólares por cadáver...”.⁴⁵ En conclusión, el autor hace aquí una contraposición entre el petróleo que sale del continente y la situación de su gente que vive en extrema pobreza. Por eso, en vez de presentar los momentos heroicos del pasado y destacar el papel de los monarcas indígenas, decide, para concluir la obra, señalar hechos del mundo cotidiano y situaciones con las que el espectador se identifica.

Para cerrar este trabajo, quiero añadir 5 de las 28 preguntas que hice a Jorgenrique sobre varios temas, incluido *El sol bajo las patas de los caballos*:

44. Adoum, *...no son todos los que están* (Barcelona: Seix Barral, 1979), 307.

45. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 145.

1. Ud. ha hecho novela, teatro, poesía, ensayo ¿cuál de estos géneros le gusta más?

Estoy seguro de que la poesía es la culminación de todas las actividades humanas, excepto la guerra de conquista, pero me parece que la novela es un universo mayor, como si la novela fuera la orquesta y los poetas los solistas. La novela abarca todo, las hay con partituras de música, con reproducciones de cuadros, fotografías, avisos, ilustraciones en relieve: podría decirse que solo le falta, por ahora, el olor. En cuanto al teatro, este sucede en un escenario, no en un libro y, en este país, escribir para que la obra se quede en un cajón del escritorio, sin que se represente, desanima mucho. Después del éxito que tuvo *El sol bajo las patas de los caballos* en Europa escribí otra obra, *La subida a los infiernos*, con una concepción interesante para el director, puesto que debe representarse en un restaurante o café. El público y los actores están sentados, consumiendo comidas y bebidas. Los actores ocupan cuatro mesas, y la acción pasa de una a otra; el director puede alterar el orden de las secuencias, pero no el resultado de lo que va sucediendo en cada mesa. Un amigo que montó *El sol bajo las patas de los caballos* en Francia, dijo que la otra obra era muy tercermundista y que era mejor que dejara una sola mesa, la que está ocupada por una pareja en vísperas de la separación, y que suprimiera la secuencia del torturador con el joven intelectual, de los dirigentes de empresas internacionales, de militares que conspiran contra un gobierno democrático e incluso hay un vagabundo borrachito que se pasea por ahí y que es el único que sabe cómo fueron las cosas en la Pasión de Cristo, que se representa como un espectáculo erótico en el cabaret. Hasta ahora no se ha podido montar porque se necesitan por lo menos quince actores, y eso gracias a que los mismos parroquianos del restaurante o café son los actores del espectáculo. De ahí que sea un poco frustrante escribir un libro, soñar con él, corregirlo, trabajarlo y guardarlo en un cajón, porque en teatro no interesa la publicación del texto, sino la representación de la acción.

2. ¿Cómo fue la escenificación de *El sol bajo las patas de los caballos* en Ecuador?

Los peruanos la montaron en Guayaquil al día siguiente de un golpe de Estado en su país. Antes les había dado la autorización para que ellos la presentaran en Lima. Le cambiaron algunas cosas, le añadieron canciones en un estilo distinto al del diálogo.

Lo que yo pretendía que fuera dramático, por ejemplo, el proceso contra Atahualpa, ellos lo convirtieron en una farsa histriónica, risible. Entonces les negué la autorización para que siguieran representándola. Fue todo un proceso: en la segunda edición de los carteles suprimieron mi nombre, poniéndolo en el reverso, donde se pone el engrudo para fijarlos en las paredes. Después, cuando fueron a una gira muy exitosa por Europa y me enviaron recortes en lenguas que no entiendo, mi nombre había dado paso a una “creación colectiva”. En Guayaquil me hicieron pasar al escenario, les dije que reconocía alguna frase, alguna situación y que los felicitaba como autores y como actores. Para el V Centenario se representó nuevamente en América.

3. *El sol bajo las patas de los caballos* ha sido representada en varios países, ¿no?

Prácticamente en toda Europa.

4. En Europa ¿se la representó en la versión original?

Sí, claro, pero traducida: yo conozco solo las versiones en francés y en alemán.

5. ¿Qué significaron para usted sus libros en cuanto a avances en técnicas literarias, experimentación y búsqueda?

Es muy difícil verse a sí mismo, verse hacia atrás. Es difícil porque además uno salta de una cosa a otra. Hace poco, como gimnasia, como ejercicio, hice un soneto, yo que no he escrito soneto alguno, ni poesía rimada. Tenía un proyecto de novela breve y esperaba terminar un ensayo ya comenzado para dedicarme a ella. No sé a qué edad comienza el placer de la relectura (debo haber leído *Madame Bovary* cuatro veces). Y releendo encuentro que mi novela la había escrito y publicado Arthur Schnitzler en Viena, en 1924, de modo que me quedé sin argumento. No podría decir si ha habido avances. No sé, cada obra pertenece al momento en que se escribió y entonces se supone que el autor es el que debería cambiar, avanzar. Hay quienes lo hacen consciente y voluntariamente, en otros sale distinto, pero yo no veo en la literatura actual nada imitable en el sentido que utilizó Juan Montalvo para el *Quijote*. Cada vez que voy a Europa averiguo a los amigos qué tengo que llevarme, qué hay de nuevo en nove-

la, en poesía... nada. La excepción sería *Seda*, de Alessandro Baricco. Es, quizás, lo mejor que he leído en muchos años.⁴⁶ *

Bibliografía

- Adoum, Jorge Enrique. *Ecuador: señas particulares*. Quito: Eskeletra, 2000.
- . “Entrevista en dos tiempos”, con Carlos Calderón Chico. Guayaquil: Editorial Universitaria, 1988.
- . *La subida a los infiernos* (1976) y *El sol bajo las patas de los caballos* (1975). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981.
- . *Los cuadernos de la tierra*. 4 vols. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1963.
- . *... no son todos los que están*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- . “Relato del extranjero”. *Poesía, Ateneo Ecuatoriano* 6 (Quito, 1955).
- . *Sin ambages: textos y contextos*. Quito: Planeta, 1989.
- Acosta, Luis. *El drama documental alemán*. Salamanca: Universidad, 1982.
- Bravo-Elizondo, Pedro. “El teatro hispanoamericano de crítica social”. Madrid: Colección Nova Scholar, 1975.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2004.
- Buero Vallejo, Antonio. “Poesía narrativa, ensayos y artículos II”. En *Obra completa*. Edición crítica de Luis Iglesias Fijó y Mariano de Paco. Madrid: Escapa Calpe, 1994.
- Doll, Eileen J. *El papel del artista en la dramaturgia de Jerónimo López Mozo: Juegos temporales e intermediales*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- Estrella, Ulises, y Grupo Ollantay (creación colectiva). “S+S = 4I sobre la dominación petrolera y la guerra de 1941”, n.º 22 (octubre-diciembre 1974).
- Garzón Céspedes, Francisco, comp. “El teatro latinoamericano de creación colectiva”. La Habana: Casa de las Américas, 1978.
- Halsey, Martha T. “Teatro histórico y visión dialéctica: algunas obras dramáticas de la postguerra española”. En *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, coordinado por Ma. Francisca Vilches de Frutos. Madrid: Fundación García Lorca, 1996.
- Rodríguez Méndez, José Ma. “Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)”. En *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, editado por José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED. Cuenca: UIMP, 25-28 de junio de 1998.

46. Jorgenrique Adoum, entrevista con José R. Guzmán, Quito, 14 de enero de 2005. La entrevista íntegra forma parte de los anexos de la tesis doctoral “La poesía de Jorge Enrique Adoum en el contexto social, político e histórico ecuatoriano” defendida en la Universidad de Salamanca, España, en 2010, bajo la dirección de la doctora Carmen Ruiz Barrionuevo.

Filiaciones y huellas literarias en tres novelas contemporáneas: *El pinar de Segismundo*, *Oscurana* y *Memorias de Andrés Chilibingua*

Filiations and literary footprints in three contemporary novels: El pinar de Segismundo, Oscurana, and Memorias de Andrés Chilibingua

ALICIA ORTEGA CAICEDO

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2016.39.9>

Fecha de recepción: 21 de septiembre de 2015

Fecha de aceptación: 20 de noviembre de 2015



RESUMEN

Este ensayo analiza tres novelas ecuatorianas contemporáneas –*El pinar de Segismundo* (2008), de Eliécer Cárdenas, *Oscurana* (2011), de Luis Carlos Mussó, y *Memorias de Andrés Chilibuina* (2013), de Carlos Arcos–, en el esfuerzo por reconocer en ellas un lúcido y lúdico diálogo con su propia tradición. Estas novelas se construyen al interior de una red de relaciones y referencias a otros textos, en donde la literatura deviene archivo y fuente de nuevas escrituras. Este archivo se ve sometido a múltiples mecanismos de apropiaciones y reminiscencias, en un juego de alusiones y citas que produce una escritura de amplias resonancias intertextuales. El corpus seleccionado evidencia no solamente una suerte de reescritura de la tradición, sino que propone, a la vez, un trabajo con la memoria: traslada a la escena contemporánea huellas de un pasado literario, desde una explícita filiación afectiva.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, literatura, novela, siglo XXI, memoria, Eliécer Cárdenas, Luis Carlos Mussó, Carlos Arcos, Jorge Icaza, Pablo Palacio, tradición.

ABSTRACT

This essay analyzes three contemporary Ecuadorian novels –*El pinar de Segismundo* (2008), by Eliécer Cárdenas, *Oscurana* (2011), by Luis Carlos Mussó, *Memorias de Andrés Chilibuina* (2013), by Carlos Arcos–, in the effort to recognize in them a lucid and ludic dialogue with its own tradition. These novels are built within a network of relationships and references to other texts, where literature becomes a source and archive of new writings. This archive is subjected to multiple mechanisms of appropriation and reminiscence, in a game of allusions and quotations that produce a writing of broad intertextual resonances. The selected corpus shows not only a kind of rewriting of tradition, but also proposes a work with memory: it transports to the contemporary scene footprints of a literary past, from an explicit affective filiation.

KEYWORDS: Ecuador, literature, novel, 21st century, memory, Eliécer Cárdenas, Luis Carlos Mussó, Carlos Arcos, Jorge Icaza, Pablo Palacio, tradition.

LEO AQUÍ TRES novelas desde una mirada que busca destacar la escritura literaria, ante todo, como un acto de lectura: *El pinar de Segismundo* (2008), de Eliécer Cárdenas, *Oscurana* (2011), de Luis Carlos Mussó y *Memorias de Andrés Chilibuina* (2013), de Carlos Arcos. Se trata de novelas que articulan una suerte de hiperconciencia narrativa, en el esfuerzo por escenificar el diálogo con su propia tradición. El centenario del nacimiento de Jorge Icaza y Pablo Palacio, en 2006, generó una serie de relecturas y celebraciones críticas para pensar el lugar de estos escritores en el marco de nuestra memoria literaria. Las novelas mencionadas se construyen al interior de una red de relaciones y referencias a otros textos, en donde la literatura misma deviene archivo y fuente de nuevas escrituras. Este archivo se ve sometido a múltiples mecanismos de apropiaciones y reminiscencias, en un juego de alusiones y citas que produce una escritura

de amplias resonancias intertextuales. El corpus seleccionado evidencia no solamente una suerte de re-escritura de la tradición, sino que propone, a la vez, un trabajo con la memoria: traslada a la escena contemporánea huellas de un pasado literario, desde una explícita filiación afectiva.

EN LA BIBLIOTECA

En “Palabras finales” de *El pinar de Segismundo*, Eliécer Cárdenas indica que la novela “fue escrita por el autor cuando se conmemoraba en Ecuador el centenario del nacimiento de Jorge Icaza e iba a cumplirse el cincuentenario de la tardía aparición de la novela *Égloga trágica* de Gonzalo Zaldumbide. A partir de aquellas polaridades dentro de la literatura ecuatoriana de aquella época, el autor quiso ofrecer en esta novela una historia un poco policial, otro tanto irónica y festiva, pero entrañable, acerca de una época, con personajes que salvo unos pocos llevan los nombres de sus referentes reales, pero contruidos de y por la ficción”.¹ Efectivamente, Icaza y Zaldumbide entran en la novela junto con otros escritores y artistas que protagonizaron el medio literario durante la primera mitad del siglo pasado: César Dávila, G. H. Mata, Oswaldo Guayasamín, entre otros, “amigos y cofrades” vinculados a la Casa de la Cultura bajo el liderazgo de Benjamín Carrión. La operación de nominación de los personajes, en función de un referente literario real, teje una escritura que seduce al lector por efecto de una especial familiaridad que la sola mención de los nombres hace posible. De entrada, el nombre propio establece los términos de un pacto de lectura, puesto que los personajes portan una sobrecarga de sentidos en función del lugar que ocupan al interior de una memoria literaria compartida. El solo reconocimiento provoca en el lector un particular placer, porque todo un acumulado de conocimiento se activa ante la enunciación del nombre propio. “Conocer es reconocer”, advierte Paul Ricoeur, en el contexto de una reflexión acerca de la memoria y, en particular, de lo que el filósofo francés denomina “pequeña felicidad de la percepción”:²

-
1. Eliécer Cárdenas, *El pinar de Segismundo* (Quito: Ministerio de Cultura, 2008), 167.
 2. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004).

cuando reaparecen los ausentes, en nuestro caso, por efecto de una escritura que parece ampliar el círculo de los próximos y los allegados.

Los personajes, sujetos históricos reales, son retratados en la novela de Cárdenas en su dimensión más cotidiana: pasiones personales, pequeñas venganzas y rivalidades, complicidades y búsquedas, en el desarrollo de una lograda trama que porta las huellas de otros textos –escondidos y asimilados– a manera de una sobredeterminación intertextual (*Boletín y elegía de las mitas*, *El Chulla Romero y Flores*, como ejemplos). La trama –una conspiración de artistas e intelectuales– está cargada de humor e imaginación, en la construcción de una escritura que fluye y reinventa creativamente los datos que ofrece la historia. En el presente narrativo, 1956, Icaza, Mata, Dávila, Guayasamín, son convocados en la biblioteca de la casa de Benjamín Carrión, por su secretario privado. Los confabulados deben cumplir una secreta misión, que consiste en robar los manuscritos dispersos y ocultos de *Égloga trágica*, con el fin de minar la salud emocional de Zaldumbide e impedir su candidatura como binomio de Camilo Ponce en las próximas elecciones. La línea argumentativa se complejiza, puesto que el presente narrativo enmarca la visita al país de una embajada artística en representación del gobierno franquista. Paralelamente, se narra la llegada a Quito del poeta español en exilio, León Felipe y, por otro lado, la presencia clandestina de Carlos Guevara Moreno –fundador y líder de la denominada Concentración de Fuerzas Populares (CFP)– recupera episodios del impacto que tuvo la Guerra Civil Española entre los intelectuales ecuatorianos. La biblioteca personal de Carrión, la librería de Icaza, el Teatro Sucre, la Casa de la Cultura, la calle de la Ronda, la biblioteca jesuita de Cotocollao, un obraje colonial de la hacienda El Pinar, son escenarios, entre otros, de encuentros y diálogos en los que, desde la perspectiva que posibilita la enunciación en tiempo presente, reconocemos trazos de proyectos estéticos y políticos que definieron los términos de un debate intelectual aún vigente: populismo, mestizaje, cultura nacional, proyecto indigenista, internacionalismo y militancia política de izquierda, conciencia feudal y valoración crítica de matriz hispanista.

Las siguientes palabras, que Cárdenas hace pasar por autoría de Icaza, bien pueden ser leídas como una suerte de arte poética del autor: “Que el mundo era un rompecabezas donde ciertos pedazos se unían como al

antojo de algún escritor incógnito, omnisciente...”.³ Ciertamente, la novela ofrece al lector un conjunto de anécdotas que, aunque producto de la ficción, producen un efecto de totalidad que hilvana y articula disímiles elementos de la historia “real” (los pedazos del rompecabezas). Elementos que, bajo una nueva composición –la novela que leemos– resignifican la historia, la actualizan, la jalonan al presente. Bajo esta nueva disposición de los elementos, asistimos, por ejemplo, a un delicioso lance de amor entre el novelista Icaza y la Lola Flores, que ha llegado como parte de la caravana española. Cárdenas reescribe, con estos nuevos protagonistas, el episodio en que Icaza narra el primer encuentro entre el Chulla Romero y Flores con Rosario, luego del baile de las embajadas. Así también, el desenlace “policial” con respecto al hurto de los manuscritos –cuyo autor intelectual resulta ser el hijo de la Mariucha, la joven india de la novela de Zaldumbide, violada por el joven terrateniente– actualiza el debate en torno a la llamada novela indigenista y el lugar del mestizo en la sociedad ecuatoriana. Esta rica interacción dialógica, en la que varias narraciones se encuentran, nos devuelve, en tanto lectores, a una biblioteca original que no deja de reinventarse: aquella que pervive en nuestra memoria y hace posible el juego intertextual que revitaliza y desempolva los textos canonizados. Los escritores del pasado dejan de estar vivos de manera meramente retórica, para interpelarnos desde la lúdica –y lúcida– carnalidad de una escritura que los reinventa y actualiza.

EN EL ARCHIVO

La vida de Pablo Palacio constituye el epicentro de *Oscurana*, la novela de Luis Carlos Mussó. Más concretamente, los últimos años del escritor lojano en la sección psiquiátrica del Hospital Luis Vernaza de Guayaquil, como paciente de la cama 27. La voz narrativa no deja de preguntarse por aquello que se esconde tras la insondable mirada del enfermo. No hay una respuesta única que cifre algo parecido a una verdad objetiva y contundente. Pero sí hay escritura: el texto que leemos. Un texto cons-

3. Cárdenas, *El pinar se Segismundo*, 82. En este mismo sentido, vale leer el segundo epígrafe que abre la novela: “Una cultura es el conjunto de historias que dan cohesión a una sociedad”, Dietrich Schwartz, 8.

truido sobre la base de una recolección de datos, extraídos de un archivo múltiple y disperso: episodios biográficos (con particular énfasis, la relación amorosa con su esposa Carmen Palacios), detalladas descripciones fisonómicas, testimonios y recuerdos de quienes lo conocieron, rupturas y polémicas literarias, valoraciones críticas, fragmentos de sus escritos —a partir de un trabajo de intertextualidad marcada, que permite al lector rastrear y reconocer las huellas de textos escondidos—. En suma, libros, tesis, antologías, catálogos, planos de las ciudades recorridas por Palacio, entrevistas, homenajes, recortes de periódicos y revistas, conforman el archivo que sustenta la novela y, a la vez, se erige como horizonte de lectura. Un archivo trasegado por el novelista, manipulado y reinventado en la construcción de una suerte de archivo apócrifo: el nuevo archivo que, re-escrito, sustenta el desarrollo de la ficción narrativa.

Tras las huellas de Palacio, la voz narrativa se multiplica: en segunda persona, bajo el nombre de Alejandro, un locutor de radio, junto con Roberto, emprende una investigación, en principio académica, que conduce, en la escritura de la novela que leemos, a una radical modificación del archivo palaciano: los jóvenes investigadores escriben, imitando el estilo de Palacio, la novela perdida, *Ojeras de virgen*. Una novela falsificada que ponen a circular entre los cachineros de Guayaquil, desde donde es “recuperada” por la academia, aunque las noticias mencionan un archivo de actas antiguas en la Biblioteca Municipal del puerto. Entre los testimonios recogidos, algunas versiones se refieren a un Pablo Palacio todavía vivo:

Mire, señor, hace años que conozco a Pablito. Es rebuena gente. Dormía en las aceras, ¿sabe?, envuelto en papel de periódicos; pero ahora duerme en un espacio del sótano. [...] Tiene como 90 años. [...] Siempre pide papel para escribir, así que le paso un cuaderno tras otro. [...] La letra le ha cambiado bastante, le falla la vista. Pero escribe las mismas historias. Me acuerdo de tres: *Brujerías*, *El antropófago* y la otra *Luz lateral*.⁴

Es el testimonio del conserje de un edificio, en el centro de la ciudad. Palacio no solo está vivo, sino que es entrevistado e incluso filmado.

Hacia el final, la imagen congelada de Palacio, envejecido, es capturada en una pantalla. Mientras tanto, Alejandro y Roberto afirman no tener nada para la tesis, “pero tenemos algo sobre su vida”. La novela

4. Luis Carlos Mussó, *Oscurana* (Quito: Antropófago, 2011), 283.

intercala fragmentos de una suerte de escritos autobiográficos de Palacio, a modo de diario. En ellos, leemos lo siguiente: “*Alguien que me invita al futuro llenándome de preguntas sobre literatura, política, filosofía. Alguien del que no hay que sentir el menor temor y de cuya presencia estoy completamente seguro*”.⁵ No resulta difícil advertir, en las líneas citadas, un juego de espejos que multiplica un deseo de lectura: Mussó, escritor, se proyecta a sí mismo, en calidad de lector, en el deseo de un Pablo Palacio por él ficcionalizado. Así, es el deseo de lectura el que provoca en el archivo un movimiento expansivo. Su reinención pasa por la demanda de un lector adicto y apasionado, puesto que provoca una “lectura deseante”, en palabras de Barthes. Toda lectura, nos propone el semiótico francés, respeta la estructura del texto leído, pero al mismo tiempo la pervierte y desordena.⁶ Derrida ha destacado lo que denomina “violencia archivadora”, en tanto, en principio todo archivo es a la vez “instituyente y conservador”.⁷ En el caso de la novela, el archivo original, en el proceso de su narrativización, es leído y consultado para devenir escritura apócrifa: la invención de un Palacio que sobrevive como fantasma en la multiplicación de una suma de textos nunca clausurada. El archivo es asumido como lugar de un saber, de una memoria afectiva, y de un deseo que pone en movimiento nuevas escrituras. Este archivo parece reproducirse sin cesar bajo la lógica de los primeros síntomas de su propio autor, en el proceso de su enfermedad: “empezó con eso de que escupía palabras y que había que cambiar las escupideras a cada momento porque se llenaban”.⁸

EN LA ESCRITURA

Andrés Chiliquina, protagonista de la novela de Carlos Arcos, es un indígena Otavalo que, en el verano de 2000, asiste a la Universidad de Columbia, como estudiante invitado en un curso doctoral de Literaturas Andinas. En calidad de dirigente de la conaie, ha recibido una invitación de la Comisión Fulbright para conocer la cultura norteamericana. En el marco

5. *Ibíd.*, 169. Énfasis en el original.

6. Roland Barthes, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura* (Barcelona: Paidós, 1994).

7. Jacques Derrida, *Mal de archivo* (Madrid: Trotta, 1997), 15.

8. Mussó, *Oscurana*, 244.

del curso, Chiliquinga debe preparar una exposición de *Huasipungo*, con el cometido de observar si el libro refleja la realidad del mundo indígena. Chiliquinga es músico y comerciante de artesanías en ferias europeas, e inicialmente muestra resistencia para emprender la lectura de un libro al que percibe ajeno. Para el cumplimiento de esta tarea, recibe la ayuda de una compañera de la misma clase, María Clara Pereira, también ecuatoriana. Las conversaciones que ambos mantienen, en la biblioteca de la Universidad, definen en la novela una explícita dimensión metaliteraria alrededor de la temática indigenista. En el inicio de esos diálogos, Arcos coloca en boca de María Clara lo que se revela como eje de su proyecto escriturario:

Si haces un buen trabajo podría ser el primer artículo sobre Icaza y sobre *Huasipungo* escrito por un kichwahablante. [...] El punto es saber cómo miras la manera en que un autor mestizo los describió a ustedes. Especialmente tú, que eres dirigente de la Conaie, del movimiento indígena más importante de América Latina y que, por lo que sé, ha cambiado la historia del Ecuador.⁹

En un trabajo de aliento comparativo entre la literatura de Perú y Ecuador, Alejandro Moreano señala que en Ecuador, después de Icaza, no se encuentran momentos similares a los de Arguedas y Scorza.¹⁰ Esta observación está enmarcada en una reflexión que busca reconocer, en un corpus contemporáneo andino, líneas de continuidad y ruptura con respecto a la literatura indigenista y neoindigenista. La paradoja, a la mirada de Moreano, resulta insólita al considerar que en el período de los ochenta se produjo la emergencia de los pueblos indios que, a partir del levantamiento en la década de 1990, se convirtieron en protagonistas centrales de la vida política ecuatoriana y núcleo de irradiación de los movimientos indígenas de América. Con el propósito de ensayar respuestas de interpretación, Moreano busca comprender el efecto que ha tenido en el campo literario ecuatoriano la drástica y radical ruptura con el realismo y la Ge-

9. Carlos Arcos, *Memorias de Andrés Chiliquinga* (Quito: Alfaguara, 2013), 37.

10. Podemos identificar como novelas que comparten rasgos de una estética neoindigenista, en su voluntad de problematización, renovación y diálogo con el proyecto indigenista, los títulos de un notable corpus conformado por *Los hijos* (1962), de Alfonso Cuesta y Cuesta; *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), de Jorgenrique Adoum; *Por qué se fueron las garzas* (1979), de Gustavo Alfredo Jácome; *Bruna, soroche y los tíos* (1973), de Alicia Yánez Cossio, por señalar los momentos más representativos de una tradición.

neración del 30. Una ruptura que no ha dejado de renovarse a lo largo de la segunda mitad del siglo veinte, bajo la forma de un “interminable matricidio”, en palabras del crítico (huida del *huasipungo*, de Mama Pacha, de Mama Domitila...).¹¹ Bien podemos situar la novela de Carlos Arcos al interior de estos debates, en el esfuerzo por construir un texto que en el diálogo con su propia tradición la problematiza.

El encuentro de Andrés Chiliquinga con su tocayo, como lo llama, genera una serie de observaciones con respecto a lo que el autor de ese *otro* Andrés Chiliquinga ha consignado entre los guiones de su novela. “Subrayar todo aquello que Icaza escribe entre guiones” es la recomendación que le hace María Clara: “Creo que Icaza, a través de esta forma de escribir, decía lo que realmente pensaba”.¹² Así, la lectura y comentarios de lo que Icaza ha escrito entre guiones generan una suerte de lectura correctiva que, en la redacción de los resúmenes que Andrés prepara para su exposición, se traduce en la escritura de un nuevo texto: la re-escritura de *Huasipungo* en clave contemporánea: qué tiene que decir un indio moderno frente a un libro que, desde una perspectiva *mishu*, pretende hablar acerca del mundo de sus mayores.¹³ Resulta significativo que el autor de las *Memorias*, Carlos Arcos, se inserta en la misma tradición a la que interroga y refuta, puesto que ese “lector/escritor ideal” –el Andrés Chiliquinga de hoy– es una invención de su propia imaginación literaria; es decir, una construcción que responde, como en el caso de Icaza, a un conjunto de

11. Alejandro Moreano, “Entre la permanencia y el éxodo”, en *La palabra vecina: encuentro de escritores Perú-Ecuador* (Lima: UNMSM / Centro Cultural Inca Garcilaso, 2008), 85-110.

12. Arcos, *Memorias de Andrés Chiliquinga*, 42.

13. Ya José Carlos Mariátegui zanjó la discusión, en 1928, al momento de establecer la distinción entre literatura indigenista –que “no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio”, pues se trata de una literatura de mestizos– y literatura indígena –que “vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla”–. Décadas más tarde, Antonio Cornejo Polar advierte que la literatura indigenista, en la medida en que su referente no impone su modo de expresión sino que soporta una formalización ajena, resulta tergiversadora en mayor o menor medida. Por tanto, se trata de una literatura que porta un “doble estatuto sociocultural”, pues existe necesariamente un quiebre entre el universo indígena y su representación indigenista que pertenece a un universo blanco-mestizo. Cfr. José Carlos Mariátegui, “El proceso de la literatura”, en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Caracas: Ayacucho, 1995), 191-296. Antonio Cornejo Polar, “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural”, en *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*, comp. Saúl Sosnowski, t. IV (Caracas: Ayacucho, 1997), 451-68.

saberes y sensibilidades de matriz blanco-mestiza. Una matriz sensible y enriquecida a la luz de los debates contemporáneos –impacto del movimiento indígena, el fenómeno de la migración, los nuevos referentes en la discusión académica– que, en razón de ello, posibilita una actualización de los códigos indigenistas al interior de la economía literaria.

Esta re-escritura de *Huasipungo* corrige imprecisiones, completa vacíos, instala nuevas preguntas, interpela a Icaza en su imposibilidad para, en palabras del Chiliquina contemporáneo, ver el corazón de su tocayo. El escritor Carlos Arcos, casi ochenta años después de la publicación del texto icaciano, lo reescribe en el esfuerzo por “corregir” un conjunto de afirmaciones acerca del mundo indígena en tanto otredad cultural en relación al mundo blanco-mestizo –el lugar de enunciación de ambos textos: *Huasipungo* (1934) y *Memorias de Andrés Chiliquina* (2013). Se trata de una lectura exhaustiva, y afectiva, que produce un nuevo texto, uno que se instala en los intersticios y fracturas del original: “descubrí en mi corazón que el libro de Icaza y la historia que contaba de mi tocayo me habían agarrado. No era solo su historia, era la de los míos”.¹⁴ Justamente, es a partir de una lectura que compromete las emociones desde donde el lector, en su nueva función de escriba, resignifica los códigos del libro leído. Una lectura que se potencia en la escritura de un nuevo texto, en diálogo con una memoria familiar mediada por la voz del Chiliquina icaciano que visita a su lector en sueños. Se trata, esta, de una voz ancestral que porta una palabra intervenida por varias generaciones de escritores: la “media verdad” de Icaza es reformulada a la luz de nuevas experiencias, tanto de vida como de escrituras:

Ya terminaste el libro del mishu Icaza, ¿ahora qué piensas? A mí me mataron, pero ya ves, igualito que el Alfonso Cánepa, el peruano [protagonista de *Adiós, Ayacucho*, la novela de Julio Ortega también estudiada en el curso doctoral], yo sigo andando, no porque me falten los huesos o partes de mi cuerpo, sino [...] porque me pidieron los compañeros de Cuchitambo, ya te contaré.¹⁵

Andrés Chiliquina perdura, así, en el compromiso de nuevas historias por contar. Sin duda, al interior de toda biblioteca se mantiene vivo

14. Arcos, *Memorias de Andrés Chiliquina*, 81.

15. *Ibíd.*, 196.

el diálogo entre escritores, y sus personajes no dejan de interpelarnos al interior de nuevos pactos de lectura. “Los libros eran la ayahuasca de los mishus. Tal vez ésa era su sabiduría”, concluye Andrés Chilingua al cabo de su periplo universitario.

Los autores de las novelas aquí discutidas son, ante todo, lectores de una tradición narrativa: escriben desde una biblioteca compartida, cuyos catálogos parecen desordenarse y cobrar una nueva fisonomía en virtud de una particular relación afectiva con personajes, libros y escritores que pueblan nuestra memoria literaria. Como situados al interior de un “círculo mágico”, estos escritores modifican y reinventan el archivo que la institución literaria celebra y también olvida. Reconocer en la lectura a Icaza y Palacio en calidad de personajes despierta en nosotros eso que Halbwachs denomina “el sentimiento de lo ya conocido”. Este juego de apropiaciones y reminiscencias devuelve a la escritura sus funciones propiamente mágicas: “el encanto a distancia y la comunicación con los muertos”, en palabras del filósofo alemán Peter Sloterdijk, a propósito de una reflexión acerca de la producción de conocimiento y los “círculos de resonancia”.¹⁶ Una comunicación que hace posible habitar la tradición para reinventarla. *

Bibliografía

- Arcos, Carlos. *Memorias de Andrés Chilingua*. Quito: Alfaguara, 2013.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Cárdenas, Eliécer. *El pinar de Segismundo*. Quito: Ministerio de Cultura, 2008.
- Cornejo Polar, Antonio. “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural”. En *Lectura crítica de la literatura americana. Actuales fundacionales*, compilado por Saúl Sosnowski. T. IV, 451-68. Caracas: Ayacucho, 1997.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo*. Madrid: Trotta, 1997.

16. Peter Sloterdijk, “Transmisión de pensamiento”, en *Esferas I* (Madrid: Siruela, 2009), 248.

- Mariátegui, José Carlos. "El proceso de la literatura". En *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Ayacucho, 1995.
- Moreano, Alejandro. "Entre la permanencia y el éxodo". En *La palabra vecina: encuentro de escritores Perú-Ecuador*. Lima: UNMSM/Centro Cultural Inca Garcilaso, 2008.
- Mussó, Luis Carlos. *Oscurana*. Quito: Antropófago, 2011.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Sloterdijk, Peter. "Transmisión de pensamiento". En *Esféras I*. Madrid: Siruela, 2009.

RESEÑAS

LUIS MATEO DíEZ,
El reino de Celama,
Madrid, Ediciones
Cátedra, 2015, 654 p.

Luis Mateo Díez (1942) es un urdidor de historias, que han recibido el espaldarazo de la crítica española en numerosas ocasiones. La editorial Cátedra ha reunido en un volumen la trilogía ambientada en el territorio imaginario de Celama, formada por las novelas *El espíritu del páramo*, *La ruina del cielo* y *El oscurecer*. Para el escritor español, la memoria, la imaginación y el arte narrativo están unidos de manera indisoluble, gracias a los filandones leoneses a los que asistió de niño, donde aprendió la fascinación por la palabra. La inspiración sentimental del territorio narrativo reside en la memoria de sus vivencias adolescentes e infantiles en su León natal.

Un equipaje originario que construyó un mundo narrativo autosuficiente, “donde los espacios dejan de corresponderse con una geografía real para transmutarse en metáforas, símbolos de la condición de personajes que profusamente los pueblan”. Estamos ante obras polifónicas con

una estructura principal que alberga a su vez a otras narraciones subordinadas, caso de fábulas o romances, que los personajes “relatan en una constante celebración del contar”. Lo fantástico y lo onírico potencian los sentidos de la trama argumental, en ocasiones añadiendo iluminaciones metafóricas y simbólicas. En este marco, el lector es testigo de una reflexión honda y desolada sobre la condición del ser humano mediante unos personajes perdedores, desamparados, extraviados en la vida, solitarios.

El espíritu de páramo, fechado en 1996, es la primera obra de esta trilogía de Celama, un ciclo polifónico con diversidad de tonos y registros, incluido la dualidad genérica entre novela y cuento puesto que la mayoría de los capítulos son leyendas y fábulas, que forman parte indisoluble de la unidad total (novela), al tiempo que pueden ser leídos de forma autónoma, como la prosa fractal. Su estructura es una yuxtaposición de historias que conforman en su transcurrir el reino de Celama, aunque en la tercera novela (*El oscurecer*), una coda final, no suceda esta referida sucesión.

Si en *El espíritu del páramo*, la obertura, es el personaje de Rapano

el que desempeña la voz del narrador, mezclándose con las voces de los habitantes de Celama en *La ruina del cielo*, el obituario, es el médico Ismael Cuende el que desarrolla una función de personaje, narrador y autor implícito. Como sostiene José María Merino, Cuende “es el cauce por el que circula la voz, escuchada o imaginada por él de los más de trescientos personajes que se evocan, con sus vidas, amores, pérdidas [...]”. Tales voces no suelen surgir directamente de la ficción, sino a través del relato que va haciendo otra voz que les evoca”. Es decir, Cuende es el narrador que proporciona el hilo conductor con el que hilvanar el conjunto de historias de Celama, al mismo tiempo que genera unos hechos como personaje que dan la continuidad argumental necesaria, su mirada es la que unifica todo.

Celama es un territorio de la imaginación, no es solo un más allá de la realidad, sino un trasunto que sostiene un universo de referencias plenamente cohesionado, tanto en sus delimitaciones espaciales como en sus rasgos constitutivos. Celama es una fábula del alma, cuando un territorio existe confinado al extenso límite de la condición humana. El lector recorre un territorio del alma en su viaje hacia el olvido.

Celama no solo está dotada de una atmósfera neoexpresionista gracias al vigor verbal de Luis Mateo Díez, sino también de un “pedregal oscuro que brilla en la planicie como la roña de un cuerpo enfermo”. Celama habla de la supervivencia de las culturas rurales, encarna una alegoría de la desaparición de cierto mundo

campesino durante la segunda mitad del siglo XX, significa un modo ancestral de concebir la vida, representa un lugar estancado en un pasado que ya no existe. Celama es una elegía de la desolación, enfatizada por la identificación Celama-frío-muerte. Quién sabe, quizá Celama esté al otro lado del espejo.

CARLOS FERRER

ACADEMIA DE LAS ARTES ESCÉNICAS
DE ESPAÑA

LUIS CARLOS MUSSÓ,
Mea Vulgatae,
 Arequipa, Cascahueso
 Editores, 2014, 82 p.

Se dice que la buena poesía le deja a uno callado. Esta privación de habla se puede deber a varias razones: sea porque el libro ha agotado todos los temas fundamentales, sea porque su lenguaje ha producido asombro, sea porque su lógica es desentrañable y le ha dejado a uno perplejo... En el caso del libro de Mussó, nos quedamos callados porque el lenguaje, de alguna manera, ha sido destruido. A contrapelo con la *Biblia*, que narra la creación del mundo —desde el planeta hasta la especificación de todo un arco histórico, es decir, toda una cosmovisión—, el libro describe la forma en que ese mundo judeocristiano se va desmoronando. No en vano empieza de la siguiente manera: “¹ *porque un sermón se despeña entre las garras retráctiles de un felino ocaso / y esparce los afrechos de la oscurísima nada / y hace girar al mundo como a un misterioso cubo de rubik /*” (sic).

La tarea de despeñamiento del lenguaje se la lleva a cabo a través de la particularización de la experiencia de la estructura bíblica. El libro está escrito imitando la forma de la *Biblia*: tiene libros, subdivididos en capítulos, y estos, a su vez, subdivididos en versículos. Y la experiencia narrada no es la de Abraham, Job o los apóstoles, sino la del poeta. Sin dejar atrás un lenguaje culto, el poeta ha hecho suya la estructura bíblica y ha incorporado elementos personales

y autóctonos para sus descripciones: “⁷vivo en parques junto a cerdos que pueblan sus bancas / columpios / *guinguiringongos* / vivo en una espalda de la que cuelga un cordón perfumando y las *miasmas* que bajan por autopistas, siluetas, caderas, muslos, *horámenes*” (énfasis añadido). De aquí la razón de su título: si la *Vulgata* es la traducción de la Sagrada Escritura para la divulgación al público latino, *Mea Vulgatae* es la versión particular del poeta. Queda la pregunta: ¿para ser divulgada a quién?

En “génesis 1-5” se invierte de entrada los propósitos que tuvo dios para crear el mundo: “²pronuncia la dureza de la *PIEDRA*, y la piedra te da en los dientes de lleno —ese fue desde el principio el proyecto de un dios que te detesta—”. El dios de Mussó no es un dios de amor. Pero un dios judeocristiano, a fin de cuentas, porque crea a través del lenguaje y de forma omnipotente. Crea no solo lo pétreo del mundo, sino la conciencia individual: “²alguien dice *MUNDO* y existo [...]”. El poeta, consciente de su lengua y por tanto del destino del mundo creado, decide sobre el lenguaje: “⁴pues bien, bajemos y una vez allí confundamos nuestro lenguaje de modo que no nos entendamos los unos con los otros”. Como se puede ver, el poeta no solo invierte a dios, sino que acelera sus propósitos en una suerte de imitación deística.

En “éxodo 1-4” nos encontramos, entonces, con el primer desmoronamiento, con el destino que ha sido decidido: Babel. “¹2 alguien dice *LENGUAS* y se distorsionan los cuerpos. el idioma en que nos deseamos se quiebra como un mosaico, azulejo

fracturado en saraos ajenos. nuestras pieles pierden sus escamas, la criolla sabiduría. alguien dice *LENGUAS*, y ya no sentimos lo mismo”. Y esta estética de la distorsión se convierte en mandamientos para con el prójimo y el mundo circundante: “⁸matarás violentamente las ganas de tu mujer / a la ondulada planicie entre la hojarasca de los ficus”. El éxodo se torna un paisaje desolado: “³aunque niegues el santo y seña, y no embardurnes nuestra puerta con sangre de cordero, una vieja angustia recorre como ángel de la muerte las calles de mi barrio. [...] solo me quedo con las palabras suficientes –solo así te estremerá la lejanía–”.

Con la exactitud de los “números 1-5” acudimos a una personificación de las cifras: “**69 [sesenta y nueve]** ⁷con estas lenguas ofidias conocemos el mundo”. Pero también del alfabeto: “**V [uve]** ⁹chilla sus ruinas una cuña al expulsar, golpe a golpe, el terror”. El hecho de que este tipo de símbolos adquieran una significación humana, condensa no solo un tipo de visión panteísta, sino que también adelanta el tema de la poesía como agrimensura (presente a medida que avanza el libro). La poesía estaría en todas partes, como la cifra que daría acceso a la comprensión del mundo en su totalidad. En poesía todo queda cifrado como ruina: “MI ÚLTIMA PALABRA FUE TÚ, PERO ME REFERÍA AL ABANDONO EXORBITANTE. ²no hay manera de guarecerse de la tormenta de grillos”.

Fiel al libro de la Biblia al cual el “eclesiastés 1-5” corresponde, en esta parte acudimos precisamente a un tono marcadamente existencial y

pesimista. El barrido de dios promete apagarlo todo: “**1** un ave extinta que vuela sobre mi cabeza extiende su sombra también sobre mis brazos / también sobre mi pecho / también sobre mi sexo”. La forma misma a través del cual recuperamos el mundo es amarga –“EL CONOCIMIENTO GENERA TRISTEZA”– y amenaza con eliminar la posibilidad misma de que el libro al cual asistimos se presente: “¿ESCRIBIR O VIVIR?”. En este punto límite, la confusión originaria que desata la lengua o dios se convierte en salvamento: “⁵no tengo clara la noción de la muerte: solo sé que es el lugar donde se agota el estremecimiento. ⁶menos mal que desconozco lo que escribo”.

“El cantar de los cantares” se convierte en *Mea Vulgatae* en el “yacer de los yaceres 1-5”. Aquí el lirismo del libro estalla en un texto dramático en donde la copulación textual se convierte en una alianza por navegar el desastre: “**2 ella:** / ¹entre lunación y lunación, me visitas. / paso a paso exploras estos humedales. / ²en ellos juntas nuestros nombres en empinada catástrofe. / albergo desde hoy a tus muertos. y a los míos.” Y él: “⁴en tu cabellera tropiezan / medrosos rebañíos de ovejas negras, y me aferro / a tus dunas para no caer y rodar cuesta abajo en estas / playas sin centinelas. ²tus lenguas me hablan –cada una en su idioma, / cada una desde su rostro– la primera con sus papilas, / la otra [minúscula] con su estallido. / ³cada una cubre sinuosamente sendas heridas de esta negrura”.

En “crónicas 1-9”, que en la *Biblia* narraría la genealogía del rey David hasta llegar a las 12 tribus de Israel,

presenciamos un recuento de las personas cercanas al poeta, presumiblemente familiares. “ABUELO: tu rostro borroso como mancha trazada con mi dedo infantil y grasiento sobre esa fotografía de cuerpo sepia y bordes rumiados por el terror. [...] ¹zoila me mira desde tiempo son sus retinas pertinaces. [...] ³madre, es holgada la noche y tus vísceras plateadas por la luna son un mapa de andurriales eslabonados entre sí y desplegados hasta convertirse en salmos más raídos que discretos. [...] germina una flota completa en esos ojos terracota oscuro irisado # 3 –yanbal dixit–. son los ojos de andrea”. Elecé, Javiera... Pero ante el intento del poeta de crear una unificación –como pretendería la *Biblia* en estas crónicas con la nación judía– y llamar a la calma y al recogimiento en el lenguaje, uno de sus “antepasados” le interpela: “‘ya te he alcanzado en el lenguaje’, me dices, ‘entonces, ¿por qué el terror sigue aquí?’”.

En las partes subsiguientes el lenguaje eróticamente ruinoso no se agota y el diálogo bíblico es sostenido rigurosamente. Traspasa el libro con un tono cuasi apocalíptico, sin dejar de lado, como advertimos más arriba, el lirismo. A su vez, la intertextualidad se vuelve cada vez más manifiesta: ecos a pasajes de Maldoror, el castillo kafkiano, la reticencia de *Bartleby*, la carroña baudelaireana, el poeta futuro de Cernuda, Ashbery... Al final de “apocalypse now 1-8”, queda la duda al respecto de qué hacer con los despojos del lenguaje. El poeta confiesa que, con este ejercicio de inversión e imitación bíblicas, ha encontrado su ojo, pero que todavía le falta encontrar

su lengua. La recuperación del ojo, como puente hacia el exterior –como mediador inconsciente de la intuición sensible (el ojo no puede verse a sí mismo)–, parecería querer significar que el mundo exterior se ha estabilizado, si bien es un mundo profundamente desangelado, des-graciado, en donde “viene la lluvia desde su extremo ciego, a clavarnos sus espuelas”. Faltaría encontrar la lengua como pieza fundamental para la reconciliación o detenimiento de la destrucción: esto es el apocalipsis, nos parece querer decir Mussó. La búsqueda de una lengua que se escabulle en la oscuridad –sin esperanza alguna de encontrarla– es la forma en que el mundo se crea, prueba de ello es la materialización del libro mismo. En este intento, ciertamente desmesurado, por trazar en la escritura esta búsqueda inviable, el lector se queda callado. Y desolada se mantiene en pie la pregunta que el título exige: ¿para quién está divulgada esta *Vulgatae*?

LUCAS ANDINO

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR

MÓNICA OJEDA,
La desfiguración Silva,
Guayaquil, Cadáver exquisito,
2015, 2.^a ed., 293 p.

El formato del guion cinematográfico, usado en una obra literaria, es un tema de larga data. Tenemos el caso de Manuel Puig y su novela *La traición de Rita Hayworth* (1971). Está Guillermo Cabrera Infante y su libro *Un oficio del siglo XX* en el que se reflexiona sobre las relaciones entre la letra y la imagen.

Mónica Ojeda es la primera escritora ecuatoriana que explota en su literatura el género del guion hasta las últimas consecuencias ya que el fondo va acorde con la forma. La historia exige el formato guionístico al presentarnos a unos jóvenes videoastas universitarios que crean un guion sobre Gianella Silva, una cineasta ficticia supuestamente perteneciente al grupo literario de los tzántzicos.

Mónica Ojeda nos presenta una novela única en su propuesta. Si una de las principales características de la narrativa latinoamericana es “no ser literatura, sino ser otra cosa”, como dice González Echeverría, la escritora nos propone una reconfiguración de la verdad. Este teórico cubano asevera en su libro *Mito y archivo* que la literatura, a lo largo de los siglos, ha dependido de discursos maestros (el legal en el siglo XVII, el científico en el XIX y el antropológico en el XX). En el siglo XXI la literatura es completamente heterónoma pues se apoya cada vez más y más en los *mass media*, específicamente en la cinematografía.

En el argot cinematográfico un tratamiento es un relato que reproduce lo que el guionista quiere visualizar en una pantalla. Ese tratamiento debe ser contado a la manera de un relato literario con la cámara como narradora, con instrucciones precisas de la puesta en escena. Ojeda ha logrado con *La desfiguración Silva* un híbrido perfecto entre tratamiento, poesía, narrativa y guion. Al recrear la figura de Gianella Silva los personajes no incurrir en la desfiguración, más bien la reconfiguran o transfiguran. Gianella es tan solo un pretexto para hablar de las relaciones incestuosas entre cine y literatura.

Los protagonistas pueden ser cualquier grupo de jóvenes cinéfilos en cualquier ciudad con intereses culturales. Aunque uno lea ITAE en la novela, sabemos que puede ser cualquier instituto o universidad del mundo donde se gesta un movimiento cultural. Aunque se lea tzántzicos que es una vanguardia de los años 60 de la capital del Ecuador, en verdad funciona como cualquier grupo literario de avanzada que busca reducir las cabezas del canon establecido.

La novela funciona como una vasta cámara de ecos intertextuales con cientos de referencias a la literatura, el arte y el cine. Referencias que, si no forman parte del universo del lector, se escapan como lágrimas en la lluvia. Esto convierte a Mónica Ojeda en una escritora para escritores, para cinéfilos y para conocedores del arte. Es un texto que no solo contiene teoría, sino que también genera teoría. En este sentido, la obra funciona como una teoría de la novela o una teoría de la representación. El texto

en sí mismo contiene todas las coartadas teóricas sobre cualquier tema que se le quiera cuestionar.

Gianella Silva es una creadora de cortometrajes cuyos guiones y sinopsis aparecen en la novela. La cronología de su existencia está debidamente registrada en el capítulo “Papeles encontrados”. Es una invención de los tres videoastas que sueñan con ser cineastas. Como Pessoa inventó a Alberto Caeiro o como Abelardo Oquendo, Mirko Lauer y Antonio Cisneros inventaron a Mágara Sáenz, ellos crean a Gianella Silva. La diferencia es que Silva es una invención dentro de la invención literaria. Esto, que en verdad se llama metaficción, encuentra en Mónica Ojeda una creativa exponente.

En un país sin tradición literaria, cinematográfica o artística, Ojeda logra asirse en cada página a una pléyade de referencias cosmopolitas. El único referente aparentemente local es el de los tzántzicos que no dista mucho en sus planteamientos del movimiento brasileño llamado Antropofagia.

La escritora no necesita tomar un personaje de otro escritor (que es el recurso más manido de todos). Se nos presenta a una Gianella Silva inmersa en un debate sobre qué es mentira y qué es verdad. Los capítulos llevan títulos que de por sí son una invitación a reflexionar sobre lo que es la representación de la realidad. Muchos de los subtítulos de los episodios llevan el paréntesis “entrevista levemente retocada” que remiten al estatus de la obra inacabada o *work in progress*.

La desfiguración Silva puede ser examinada como un proyecto de graduación de un masterado en teoría de la crítica o de creación literaria, como una novela, un poema, un largo ensayo, un guion cinematográfico, un manual de reproducción, una *bildungsroman* o novela de formación; también se la puede estudiar como un manual de teoría del arte contemporáneo, una introducción a la ginocritica, como las memorias de un cinéfilo, el diario de un lector de filosofía, o quizás como el *making of* de una película no filmada, a más de una guía de falsificación de una obra de arte. En esta multiplicidad reside su verdadero valor.

MARCELO BÁEZ MEZA

ESCUELA POLITÉCNICA DEL LITORAL,
GUAYAQUIL

Pensamiento crítico-literario de Alejandro Moreano.

La literatura como matriz de cultura,

compilación, estudio introductorio
y edición Alicia Ortega Caicedo,
Cuenca, Universidad de Cuenca,
2014, 2 t.

1944 fue un año bisiesto, se inició en sábado. Ese fue el año en que la señorita Eva Duarte conoció al coronel Juan Domingo Perón en la gala del Luna Park para colectar fondos para los damnificados del terremoto de San Juan; la máquina de muerte de Aushwitz y Birknau funcionaban con pavorosa eficiencia hasta el nivel que insinuaba el principio de un fin; en el Ecuador la revolución popular conocida como *La Gloriosa* llevó por segunda vez a Velasco Ibarra a la presidencia; en Bretton Woods (New Hampshire) se creó el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, estableciendo el dólar como moneda internacional y, la siempre bella e ingenua Norma Jean Baker, o Marilyn Monroe como la conocimos luego, se casó por primera vez; aquí, mientras en Quito la familia Moreano Mora recibió a su segundo hijo: Alejandro. Estas y millones de otras casualidades aparentemente inconexas marcan una manera de estar en la modernidad o, en el caso que nos ocupa, una manera de articular el *malestar* en la misma. Alejandro Moreano inscribe su postura a través de la inconformidad con el estado de cosas y su reflexión, ya sea sociológica, literaria o cinematográfica, es ya un referente en el Ecuador y en Latinoamérica.

Pertenece a una generación que se comprometió con una revolución que parecía aguardar al voltear la esquina. A pesar de que la revolución, o sus *condiciones de posibilidad*, no estuvieron tan a la vuelta de nada, Alejandro no dejó el compromiso; siguió en la coherente y comprometida tarea de formar a otros, como amigo y maestro contagió su rebeldía irreductible, su postura decente frente al oportunismo o el abuso.

En un momento de su producción intelectual, Alejandro dudaba entre la literatura y las ciencias sociales (entre verdad y verosimilitud); optó por hacer de esa zona liminar su fortaleza. Nos alegramos por esto ya que la colección de ensayos críticos que celebramos están escritos en la tensión que Benjamín Carrión, a quien Alejandro cita en una entrevista, detecta en el ensayo cuando dice: “el ensayo es un ejercicio reflexivo que se valida al norte con la verdad científica y al sur con la verosimilitud literaria”. Esta tensión, propia del género, resguarda a quien lo ejerce de verdades positivas con lo cual se autoexcluye del ámbito del dictamen y del poder. Porque la reflexión crítica, al igual que la palabra poética que la suscita, moran fuera de las fronteras de la autoridad y el dominio. Su mirada sesgada solo es posible desde una arista lo más distante posible de pretensiones canónicas.

La obra crítica de Alejandro Moreano, que hoy disfrutamos, ha sido cuidadosamente editada por una de sus amigas y colegas: Alicia Ortega Caicedo. Este trabajo editorial nos brinda un excepcional conjunto de ensayos críticos e investigaciones literarias y culturales que tiran líneas entre la cul-

tura de izquierda europea, propia de la siempre joven militancia de los 60, Sartre; el nuevo cine, el movimiento estudiantil, y el Ecuador; inserto así en el diálogo de las culturas del mundo. Como crítico, cronista de su tiempo y hombre apasionado por el cine, la política, la literatura, los hombres buenos y las mujeres fuertes, Alejandro no ha dejado de decir su palabra, siempre actual.

Apostar por la honradez de la mentira, es decir por la literatura, es apreciar el desfachatado cinismo con que la ficción literaria se presenta y nos dice: “yo soy mentira, si quieres confirmar mi existencia en la realidad, me diluyo; pero, si prestas oído a mi voz, escucharás en mi palabra el murmullo secreto de todas tus verdades”. Los métodos pretendidamente objetivos y científicos no habilitan la intimidad que la literatura guarda. Alejandro logra cruzar la avenida, trayendo su bagaje sociológico para cribar la crítica adjetivada y ampulosa de generaciones anteriores al desplegar un instrumental político, psicoanalítico e interdisciplinario para leer muy bien lo que Alicia Ortega, editora y compiladora de esta exquisita colección, denomina “una crítica a la Modernidad desde la perspectiva de las paradojas y conflictos que desencadena su problemática entrada en países colonizados”.

Siguiendo un tema que me interesa mucho, quiero detenerme en algunos pasajes de la obra crítica de Alejandro que iluminan las maneras en que esa problemática modernidad se inscribe en los cuerpos que la literatura retrata. Donde mejor lee Alejandro las fascinantes complejidades

y síntomas de nuestro tiempo, es en el cuerpo de los personajes literarios. En el ensayo titulado “La literatura de vanguardia: Pablo Palacio. Una línea paralela”, Alejandro señala con precisión la estrategia corporal del lojano. En el texto “Mujer y literatura en Latinoamérica: romanticismo y modernismo”, advierte que la campaña por construir al sujeto femenino a partir de su deseo pueda ser una trampa preceptiva; en “América Latina y el Neobarroco”, con lucidez, avista el ocaso de la verdadera revolución de las alternativas sexuales.

El vaciamiento del cuerpo

Empecemos con Palacio, en el debate sobre la realidad que la literatura debía retratar, Palacio dijo: “Sucede que se tomaron las grandes realidades, las voluminosas; y se callaron las pequeñas realidades por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que, acumulándose, constituyen una vida”. Sin embargo —dice Alejandro— “la tendencia dominante en Palacio no es la de una defensa de las *pequeñas realidades* de la vida cotidiana frente a la historia, de la inmanencia frente a la trascendencia. Lo que cuestiona no es el sentido de la vida —una suerte de literatura del absurdo— sino la *forma novela* —sea realista o, sobre todo, romántica—, que falsifica la vida real confiriéndole un sentido que no tiene” (250).

El cuerpo en Palacio comunica las pequeñas realidades en la única lengua que el cuerpo sabe: la fisiología. Alejandro entiende esa lengua cuando señala: “los ejemplos del im-

perio de la vida cotidiana siempre son fisiológicos –los “callos y la uña del dedo gordo del pie derecho” del Teniente, el “ojo de pollo” del boticario–, o provocan efectos: las medias rotas (250).” Y, en otro momento: “En contra del romanticismo, la naturaleza y el cuerpo pierden en Palacio toda su trascendencia maldita o sagrada, y devienen en materialidad –cal, polvo, calor o frío” (253). La estrategia de Palacio para retratar la automatización o sin sentido de la vida domesticada es el cuerpo, como bien lo apunta Alejandro: “El recurso a la descripción anatómica –verdadera monomanía en Palacio– del interior del cuerpo fue el mecanismo a través del cual patentizó, resaltó, destacó el vacío del alma. El “interior” no era el abismo insondable del espíritu sino la corporalidad pura, crasa, solo órganos, humores, huesos, el esqueleto vacío y muerto del yo”. Y, en otro momento: “Muerta la naturaleza, desaparecido lo Numinoso, son las funciones fisiológicas las que organizan la vida del hombre de Palacio [...] *El antropófago* y *La doble y única mujer* son [...], la apoteosis de la carnalidad y de la fisiología absolutas de la condición humana” (257). Pablo Palacio, concluye Alejandro, podría haber acotado: “abrí el interior del Hombre y no encontré nada”.

Construcción del sujeto deseante femenino

En el ensayo “Mujer y literatura en Latinoamérica”, tras una revisión exhaustiva de las voces pioneras del siglo XIX y XX, Alejandro plantea un

pregunta incómoda pero crucial, en donde nuevamente se manifiesta su irreductible rebeldía frente a la intervención reguladora. Se pregunta cuál es el afán de las feministas por inscribir y autorizar el deseo de las mujeres; sin considerar que la simbolización de esa búsqueda es la trampa en la que el género dominante ya fracasó:

A nuestro juicio hay un problema en la perspectiva feminista de considerar la construcción del sujeto femenino en el terreno del placer. Hemos señalado la tesis de la imposible gratificación del deseo, el fracaso del placer y el carácter insaciable del deseo. La escisión entre el sujeto de la enunciación y del enunciado es para Deleuze, en su crítica a Lacan, la expresión lingüística de la metafísica presente en la modernidad occidental desde Descartes a Lacan. En la pareja del enunciado, el sujeto se articula al placer y sus descargas intermitentes. En la enunciación el sujeto se articula a la trascendencia del deseo y su imposible gratificación. Deleuze rechaza el papel central del placer en la simbólica psicoanalítica. Apela a la erótica china en la que el deseo es un proceso incesante –el orgasmo como una breve interrupción– y, en consecuencia, inmanente: desaparece la escisión por el triunfo de la inmanencia y el ocaso de la enunciación (353).

Parecería decir que no hay, no tiene por qué haber, ruptura entre deseante y deseo. El intento por inscribir el deseo cae en la trampa de regimentarlo, porque el deseo es incesante, inaprensible y en esto consiste su irreverencia y clandestina fuga.

La libertad del disfraz

En “América Latina y el Neobarroco”, Alejandro emprende un recorrido profundo y cabal por entre las estratagemas del disfraz, el ornamento y el simulacro. Cuando ingresa en el análisis del cuerpo como estrategia barroca en autores como Severo Sarduy y Néstor Perlongher apunta acertadamente la derrota que significó la normalización de las minorías sexuales. Con esa entrega, perdimos todos, los militantes de género y los más convencionales, todos. La visibilidad y ascenso de las alternativas sexuales paradójicamente disminuyeron su fuerza, resistencia y posibilidad de fuga:

Ahora, diríamos nosotros, vivimos la fase de normalización de las sexualidades antes periféricas, sancionada por cambios legales que autorizan el matrimonio entre homosexuales, la herencia entre ellos y otros derechos civiles, la adopción de hijos por tales matrimonios. La orgía gay ha terminado. Ese fin tiene dos causas (según Néstor Perlongher): el “grado insoponible de saturación, con la extensión del dispositivo de sexualidad a los más íntimos poros del cuerpo social”, [...] La normalización que comenzaba en la época que Perlongher anota, logró la banalización de la (homo)sexualidad. Todo el mito generado por la utopía de la liberación sexual –bajo la advocación de Wilhelm Reich–, que profetizaba un *in crescendo* sin fin del paroxismo sexual, terminó y, se inició más bien la era del declive. ¿Cuáles las razones? ¿La saturación y el Sida, según Perlongher? ¿O la capacidad devoradora del mercado capaz de

“normalizar” todas las perversiones inimaginables? (96).

Si en Palacio Alejandro leía la fisiología carente de transcendencia sin numosidad ni alma: el cuerpo y sus pequeñas/mezquinas realidades, y en la literatura erótica femenina advertía que el deseo femenino no debe renunciar a la opacidad que lo resguarda; en el neobarroco, Alejandro lee el cuerpo travestido como máscara y disfraz que no esconde ni disfraza nada, porque la máscara es el rostro, el disfraz, el cuerpo:

El travesti posmoderno es el signo de una época en que la mayor creatividad posible reside en el juego de los disfraces, la tensión en la apariencia. El travesti no es una máscara que oculta un enigma: debajo no hay rostro ni piel. El enigma detrás de la máscara ha cedido su lugar al carrusel de disfraces. Así los travestis expresan la orgía de los significantes: son la poesía del universo virtual (132).

Finalmente, Alejandro lee en toda irreverencia corporal la potencialidad de resistencia que Sarduy advierte: “La transgresión que le queda al hombre es la transgresión de su propio cuerpo”.

Además del cuerpo, en el que se inscribe la malformación de la modernidad, Alejandro explora otras líneas de reflexión, como son: el propio género ensayístico; el peso continental de algunas figuras del pensamiento latinoamericano –Carrión, Cueva, Echeverría; el escritor, la sociedad, el poder. Así también, emparenta la subjetividad del mundo andino con otras literaturas. El artículo titulado

“Kafka y Dostoievski en Latinoamérica: una culpa sin Dios” demuestra la impronta andina del conflicto dostoievskiano y kafkiano, si bien esas narrativas tienen por trasfondo una ciudad checa o rusa, bien podría escenificarse en un pueblo andino:

Dostoievski es, sin duda, entrañable en América Latina. Ha representado, sobre todo en referencia a las primeras décadas del siglo XX, parte del alma latinoamericana, en especial andina. Amén de su visión profundamente cristiana quizá lo que lo liga a nuestra sensibilidad es el aura de los humillados y ofendidos, el profundo amor por los “borrachines míos” o por el viejo Marmeladov (t. II, 16).

Alejandro empata muy bien la propuesta kafkiana de una culpa sin dios, un crimen sin delito con el peso fatídico de un Ecuador culposo, resultado de la banalizada secuencia culpa-castigo-expiación-salvación, forjada en el brillo de la iglesia colonial y deslustrada por el proceso del laicismo que le restó carácter sagrado a la culpa:

El orden jurídico se tornó trágico y a la vez esotérico: sufrimiento sin culpa, castigo sin delito, la cárcel y/o la miseria. Ni azar ni destino, tampoco la angustia moderna la de los “malditos”. La rueda de la fortuna no guarda sorpresas, siempre gira en la misma dirección: dios juega con los dados marcados. El destino transformado en la perra y puta mala suerte, la desgracia, el embrujo: en los sectores populares es irrefragable la convicción de haber sido “maliados” por algún rival o enemigo. Nunca se llegó a configurar una visión ética del Mal

como producto de la libertad. El Mal ha sido siempre una sustancia exterior, maldición, instintos demoníacos, rituales de magia negra, “macumba” –“maliar” al otro, “algo me desgració”: el imaginario popular siempre invoca un mal como sustancia exterior—. Al desaparecer el carácter sagrado de la culpa, la expiación devino en puro sufrimiento sin norte y sin causa: sufrimiento trágico, ontológico, que no proviene del acontecer sino del ser. Y que no dimana de los dramas de una subjetividad desgarrada sino del rayo de dios –“Hay golpes en la vida, tan fuertes. ¡Yo no sé! /Golpes como el odio de Dios”– o, sobre todo, de la mala estrella (19).

Cruces y empates como este son los que enriquecen esta colección de dieciséis ensayos críticos que señalan la ruta de la reflexión incesante, siempre joven y sabia de Alejandro Moreano.

RUT ROMÁN

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES,
GUAYAQUIL

FRANCISCO PROAÑO ARANDI,
Desde el silencio,
 Quito, Alfaguara, 2014, 205 p.

Debe ser usted un lector de novelas policiales –dije, sarcástico–. Pero, ante la realidad, nada de lo que en esas novelas se invente sirve de algo. La realidad es muy distinta, si quiere saberlo. F. Proaño Arandi, Desde el silencio.

Desde el silencio de Francisco Proaño Arandi (Cuenca, 1944), se nos propone como un “memorial”, según lo define el narrador, que teje sabiamente la reconstrucción de unos hechos que, como en toda buena historia de corte policial, su desenlace es un asombro que a todos nos dejará patidifusos, muy dispuestos a recomenzar la aventura de una nueva lectura. Y no porque se nos hayan escapado indicios que no logramos desmontar al seguir el ritmo al que nos somete el autor de este enigma, el capitán de policía, Luis Alberto Jiménez, sino por el embrujo con que, al informar de sus pesquisas, todos vamos como sintiéndonos cómplices (como tiene que ser en todo relato que se precie de ser novelesco). Cómplices de una historia que también nos hipnotiza por la fuerza, esa capacidad de subyugar, de someternos del lenguaje con que está reconstruido el drama de un fiscal de la República llamado Federico Altamirano, que a más de ser un devoto del universo encantado y alucinado de las ninfas o lolitas, para usar el referente de Nabokov, es un poseído por la poesía de los malditos del siglo XIX y la pintura del melancólico, otro deslumbrado por los

hechizos de las ninfas, Balthus. Obsesión que en su momento terminará por ser su condena, pero que Proaño Arandi se ha encargado de hilvanar de manera tan estratégica que, como en toda gran novela, le da a los lectores todos los elementos necesarios para que saquen sus propias conclusiones. Cumpliendo así aquel apotegma de Borges, de que a un escritor le está permitido contar una historia, no su moraleja.

En sus 31 unidades o capítulos, más la hermenéutica que se ofrece como un correlato de las diez obras pictóricas (concebidas por Juan Carlos Altamirano, uno de los hijos del fiscal quien en su hora desaparece “sin dejar rastro”) que ensamblan el texto, el lector asiste al develamiento no solo de un enigma –uno de los elementos con los que Proaño juega o entra en diálogo respecto a la tradición del policial o novela negra que en Latinoamérica tiene sus peculiaridades– sino de lo que implican, además del precio que todos tienen que pagar con relación a los secretos de familia, el ocultamiento de ciertas verdades atroces, confesadas a media voz como fue el abuso de la adolescente Inés (sobrina de Carolina Regalado, la esposa de Altamirano) en manos del patriarca de la familia. El fiscal, como todo hombre público, tiene, al igual que el personaje de Oscar Wilde en su célebre y maldita novela, una vida doble que se mueve entre su condición de un sujeto que debe impartir justicia a nombre de toda una sociedad, y lo que son sus goces clandestinos que, como todo goce –según Bataille– está atravesado por el dolor y la crueldad. Pero cuando el secreto

de Altamirano, que cada lector irá reconstruyendo azorado de la mano del investigador Jiménez, abandona el terreno de lo privado o lo clandestino y se convierte en público, él mismo es legitimado (y justificado) por la autoridad matriarcal desde la imposición del silencio a todo el círculo familiar. Se trata de una medida draconiana, a expensas de quienes incluso han participado de un ritual sin consentimiento alguno, pero que siendo despojados de su inocencia primera son convertidos en los presuntos culpables; pues, como anota Carolina desde una visión burguesa, su marido es “al fin y al cabo” un “hombre”, por tanto todo le estaba permitido y dado.

Quizás ahí resida una de las metáforas más corrosivas, por tanto más despiadadas, respecto no solo a lo que significa la estructura del poder y de los supuestos valores de la sociedad patriarcal burguesa; de ahí que también resulte desconcertante el papel del investigador Jiménez, quien no solo es el funcionario que por obligación tiene que indagar, tratando de esclarecer un hecho que, en primera instancia, se presenta con los visos de ser un “suicidio arreglado”; argumento que al buen sabueso no lo convence por completo. Desconcierta el papel de Jiménez dado que, como todo descifrador de enigmas, su relación con los posibles sospechosos, que de entrada es toda la familia Altamirano –incluso Rosa, la empleada doméstica–, termina por ser la de quien se siente seducido e involucrado con los actores de este drama; giro que lo convertirá en un cronista que va inventariando la condición de Carolina Regalado, sus hijos: Juan

Carlos, Diego y Clara Luz, más la presencia del amigo de Federico, el abogado Meneses y la prima Inés, víctima de los delirios del fiscal. Inés es como una sombra, el fantasma incómodo del que las familias siempre se quieren deshacer pero sus lazos dudosos con el pasado, la configuración de una culpa no aclarada ni explicada, les impide borrarlos, a pesar de haberse declarado su expulsión de ese paraíso artificial.

Un mundo que en su momento gozó del prestigio y la fama de quienes veían en los Altamirano-Regalado a la sacrosanta y sólida familia del medio, ejemplo a seguir “para las presentes y futuras generaciones”, como reza el protocolo de la tradición burguesa. Pero sucede, Tolstoi lo anota en *Ana Karenina*, “todas las familias felices se parecen entre sí; las infelices son desgraciadas a su propia manera”. La de esta historia participaba, en cierto tiempo, de una dicha que, como la impostura, el doble discurso o las triquiñuelas que un fiscal como Altamirano (metáfora de todos los que se le parezcan), tenía que inventar para lograr preservar un orden político que él, en tanto hombre de la Ley y agente de justicia burguesa, sabía que se sostenía en un mar de hipocresías, acuerdos oscuros y jugadas sospechosas. Operación que permitía que el sistema, en su perversidad sutil, se muestre supuestamente efectivo; un orden familiar que por su lado reproduce las mismas taras, los mismos complejos y perversiones de ese orden social y político en el que la mejor manera de guardar lo que los avergüenza (parte de su propia condición y dimensión

humana), termina por ser sepultado bajo el silencio.

Por tanto el silencio, dentro del orbe familiar de los Altamirano-Regalado, como en el cuerpo social, pasará a convertirse en una política de continuos ocultamientos, de desprecios que se irán sorteando en aras de mantener el orden y la estructura, sobre todo por lo que implica y significa para ellos “lo que dirán los otros”, o sea sus pares. Una política que se impone sin considerar ni reparar en lo que son, lo que serán, lo que sienten, piensan y sospechan los otros, los hijos y la hija que se transforman en los corderos de un ritual que buscar legitimarse desde y a partir de lo que son las imposturas, no la aceptación ni la posibilidad de la justicia (que por igual es parte del entramado del poder burgués). Pues sucede que esos testigos, más que saber es lo que sospechan de manera impostergable, pues muy a su pesar se han convertido en cómplices de algo que respiran dentro de una casa tomada por quienes los han declarado sus prisioneros, sus rehenes. Lo peor, después de cinco años, lo único que confirman todas estas criaturas, es que el tiempo no ha curado ni ha cicatrizado nada; todo lo contrario, el tiempo se ha encargado de resucitar a aquellos fantasmas que retornan por su paga.

Pero ¿quién supo, antes que los supuestos o probables responsables de la muerte de Altamirano, lo que se estaba tejiendo a espaldas, o delante de todos los dichosos miembros de esta familia feliz?, ¿quién deletreó, quién fue estableciendo cada código de lo que son sus gestos displicentes, pero por eso protervos?; ¿quién los

retrató con la fuerza de unas manchas, como Jackson Pollock hizo con las brutalidades que la sociedad de la abundancia y la vehemencia engendraba como hijos desolados, dentro de un lienzo que es el espejo donde todos se saben mencionados y acallados?

Sin duda que es aquel que desde el otro silencio, ese que a partir de la condición y la sensibilidad del artista se convierte en el más avasallador, el más repulsivo y revulsivo, el más implacable de los testigos. Es lo que Carolina, la madre, más que el mismo Federico, pretendía obviar, sacarle el cuerpo porque intuía que el dictador de ese testigo dispuesto a retratarlos sin piedad, sería inapelable. Esa presencia silente, pero por eso feroz, es la del autor de cada uno de los cuadros que le permiten al redactor de este memorial (Jiménez), convertirlo en una suerte de paratexto en el que todo está deconstruido, pero a la vez todo se vuelve a convertir en un signo o mancha. Ese grito atroz, inaudible y sonoro de la criatura de Munch pero que solo el extraño y solitario Juan Carlos Altamirano puede aprehender y convertir en una serie gráfica –reveladora en su abstracción–, en el delirio que desde la poesía del trazo y el color se logra orquestar.

Cada uno de estos diez cuadros o capítulos coadyuvantes son ensayos, interpretaciones críticas, que en el contexto de la historia se convierten en un contrapunto y, sin renunciar a su autonomía, fijan aquellos indicios que enriquecen los niveles de suspenso del relato, por cierto manejado con maestría por Proaño Arandi. De pronto, se asumen en esa otra voz

que es capaz de romper, de licuar —en un tiempo líquido como el que enfrentamos en el posneoliberalismo— el silencio que el poder familiar o el poder de los otros impone como una norma supuestamente incuestionable e intocable. Sin duda, Proaño Arandi sabe, como su alter ego Jiménez, que es el arte y su poder el que siempre será un espacio y territorio donde todas las utopías —las viejas, las modernas y las por venir— pueden y estarán en continuo desafío de lo que ese poder, que busca instaurar el silencio como una norma, como una falsa moral, no llegará a conseguir jamás. Así como en el juego de las imposturas termina por estrellarse Carolina Regalado, la matrona que desde la defensa de una ética desvaída, lo único que ha logrado es convertir en un infierno la vida de quienes, en su momento, empezaron a exigir se les explique lo que hasta entonces era la sombra de una amenaza que los ha puesto al borde del abismo y la disolución no solo familiar, sino humana.

Tenía razón Pablo Palacio, como todo un prestidigitador, cuando en 1926 antepuso como epígrafe de su célebre y escalofriante cuento, “Un hombre muerto a puntapiés”, que “esclarecer la verdad es acción moralizadora”. Sucede que quienes, en esta historia, plantean esa demanda, están fuera de la matriz del poder, aunque se supone que son parte de él: los hijos de Altamirano, como el mismo cronista y pesquisa Jiménez. Es en los márgenes, no desde el poder —parecería ser lo que nos sugiere Francisco Proaño Arandi a través de esta intensa, compleja y lograda novela—, desde donde se pregunta y exige el esclare-

cimiento de una verdad que, como todos sospechamos, siempre es una construcción que, a partir de las familias del poder y el poder de esas familias (hablo de las sociedades secuestradas por esos clanes), esa “verdad” es una construcción que ellos luego convierten en parte de sus historias oficiales o patrias, pero que gracias a Dios y a un majadero indomesticable como Cervantes, la literatura, y la novela de manera particular, convierten en esa Otra historia. En esa biografía secreta e imparabile de la que esas familias, como las naciones a pesar de sus maquinarias estatales, poco han podido hacer para aplacalarlas.

Desde el silencio no solo que es prueba de ello, sino que está inserta, por tanto rompe con una rica tradición, de la que en su momento supieron abreviar los grandes autores de la narrativa ecuatoriana y latinoamericana de las vanguardias, y luego esa transvanguardia que fue el *boom* de los 60, me refiero a la novela negra y el policial. Eso le ha permitido al autor ecuatoriano, a más de saquear legítimamente algunos recursos, entrar en diálogo con esa tradición para resignificarla, como en su hora lo hicieron narradores como Piglia, Puig, Roberto Bolaño o Rubem Fonseca, para solo mencionar los actuales o posmodernos.

Novela perturbadora, que dentro de la obra de Proaño Arandi, como de la narrativa ecuatoriana, marca un giro, una ruptura, aunque es leal a lo que son los signos de su rico y siempre complejo universo literario en el que rotan novelas como *Antiguas caras en el espejo* (1984), *Del otro lado de las cosas* (1993), *Tratado*

del amor clandestino (2008), *El sabor de la condena* (2009) y sus diversos y siempre desconcertantes cuentarios. En esta ocasión, lo barroco, lo vago, el ritmo pausado, ha dado paso a un lenguaje que mantiene el nivel, la agitación del suspenso y del delirio de manera avasalladora; lo abstracto, lo no dicho (por ejemplo, el lúcido juego de lo ambiguo respecto a la identidad de quién atentó contra el fiscal o “arregló” su suicidio), se suma a lo que está fuera del relato, en ese otro texto que los lectores y lectoras encontrarán tatuado en cada uno de los lienzos en los que se nos va develando parte de un misterio que, si en su momento se busca desmontar,

solo es para (como en toda novela que encanta y desconcierta por su brutal y demoledora belleza), tratar de convencernos sobre cuál es nuestro grado de complicidad en esta historia, en la que los inocentes todavía siguen preguntando –entre uno y otro grito desbordado– dónde están las puertas que los llevarán al cielo que siempre les han prometido, pero que unos cuantos, desde sus tinglados de poder, no han dejado de escamoteárselo.

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

REFERENCIAS

de publicaciones

María Helena Barrera-Agarwal,
Mejía secreto. Facetas insospechadas
de José Mejía Lequerica,
Quito, Sur Editores / Sociedad
Egresados del Mejía, 2013, 104 p.

Doscientos años después de la muerte de José Mejía Lequerica, resulta aún imposible aquilatar su figura en toda su dimensión. Ello, no solo por lo complejo de su personalidad, sino por las dificultades inherentes a todo intento de establecer un equilibrio entre su presencia pública y aquella privada. Mientras que la primera ha sido abundantemente explorada, la segunda permanece a estar imbuida de vacíos y de enigmas.

El presente libro revela indicios de las actividades confidenciales de Mejía en España, incluyendo sus vínculos con Arthur Wellesley, duque de Wellington, vencedor de Napoleón Bonaparte en Waterloo, y con el General José de San Martín. La imagen que emerge de esas evidencias es la de un hombre de acción, quien no dudó en dar expresión práctica a sus convicciones, tanto abierta como secretamente. Un patriota cuyos objetivos no se circunscribían a un papel de orador en las Cortes de Cádiz: la meta final de Mejía, tanto simbólica como literalmente, fue siempre América.

Ana Estrella Santos,
La curiosidad mató al alemán,
Quito, PUCE, 2013, 82 p.

La curiosidad mató al alemán (Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit), de la escritora ecuatoriana Ana Estrella, es un conjunto de cuentos en el que destaca el sutil humor en casi todas las piezas. A veces negro e irónico, como en “Historia básica” y en el relato que da título al libro. Parte del veredicto

del Premio Espinosa Pólit indica que “es notable el tratamiento de los personajes, la síntesis y la habilidad que demuestra en el remate de las diversas narraciones”. Estos personajes tienen conflictos que no se resuelven. Hay un canadiense poco aventurero, una escritora llena de dudas, un médico que se siente traicionado, un padre preocupado por su hija, un joven en busca de sus orígenes, una pareja que se encuentra... Para resolver la duda de cómo murió el alemán, nada mejor que internarse en el mundo de estos cuentos.

JD Santibáñez,
Utópica penumbra: Antología
de literatura fantástica ecuatoriana,
Colección Luna de bolsillo,
Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo
por el Libro y la Lectura, 2014, 167 p.

El género de la ciencia ficción siempre ha sido infravalorado y visto solo como una moda, un tipo de literatura alienante y un subgénero literario menor, en comparación al resto de obras que componen el canon de la narrativa ecuatoriana, de corte realista o costumbrista. La presente es una muestra que pretende subvertir esa idea. Son once autores de una gran calidad escritural y que se mueven en un espectro amplio de temáticas: Santiago Páez, Leonardo Wild, Jorge Valentín Miño, Julie Jibaja, Renata Duque, Alexandra Dávila, Gabriela Alemán, JD Santibáñez, María Leonor Baquerizo, Solange Rodríguez y Fernando Naranjo. *Utópica penumbra*, como punta de lanza para el movimiento, pasará muy pronto a ser un referente en estudios literarios futuros acerca de la literatura fantástica en el Ecuador.

Franklin Ordóñez Luna,
Augusta Patientia,
Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana,
Núcleo del Azuay, 2014, 49 p.

A propósito de Cavafis, Joseph Brodsky decía –señala el crítico Cristóbal Zatape en la presentación de este texto– que “el 90 por ciento de la mejor poesía lírica está escrita *postcoitum*”, es decir, que sobrevive de la alegría que irradia el cuerpo colmado. Esta feliz aserción se adecuaba perfectamente para introducir la escritura de Franklin Ordóñez Luna, cuyos textos entrañan una gozosa recapitulación –no exenta de cierta agonía– de su travesía amorosa. Digo travesía en tanto el hablante poemático cruza y resignifica algunos pasajes de la geografía andina y del trópico,

convirtiéndolos en el escenario de una pasión al mismo tiempo sagrada y profana, prohibida y pagana.

En la brecha abierta en nuestra lengua –amplía Zapata– por Luis Cernuda, Jaime Gil de Biedma o David Ledesma Vázquez –para nombrar algunos de los héroes y modelos literarios del autor–, Ordóñez ha transformado su experiencia ho- moerótica en una rica experiencia poética donde la sutileza y el desparpajo alternan sus filigranas de ancestro clásico o expresionista, y donde el padecimiento propio de la *patientia* está revestido por la fruición majestuosa del eros verbal. Como el falo-puñal de los amantes que transitan por estas páginas, la pluma-puño de Ordóñez se clava en el alma del lector contaminándolo de su deseo, hiriénolo de vida.

**José de la Cuadra,
Honorarios,
prólogo de Efraín Villacís,
Quito, Consejo de la Judicatura,
Colección Literatura y Justicia, 2014, 213 p.**

En esta selección del maestro José de la Cuadra, se incluye el cuento “Honorarios”, “La tигра” y la novela corta “Los Sangurimas”; tres textos que recrean y representan las diversas implicaciones de la Ley y los aparatos de la justicia en tanto otro elemento del poder burgués.

La justicia, apunta en el prólogo a esta edición Efraín Villacís, es ubicua para quien crea merecerla, así describe el mundo José de la Cuadra, las habilidades de los hombre, los deseos de las hembras y viceversa. La naturaleza como escenario y guardia, los elementos como grito de río, susurro de viento, quejas de hombres, gozo de dioses y al revés también. Todo depende de quién manda, cómo, para qué. Nicasio Sangurima lo ha hecho todo y le falta morir a carcajadas, pero no logra hacerlo porque no ha llorado nunca un muerto propio.

**Jorge Velasco Mackenzie,
Clown y otros encierros,
Colección Luna de bolsillo, Quito, Campaña
Nacional Eugenio Espejo por el
Libro y la Lectura, 2014, 175 p.**

El universo de *Clown y otros encierros* está plagado de personajes marginales. ¿Plagado? Sí, herido y castigado por seres cuyo dolor se derrama en el lenguaje, seres que se solazan en sus mórbidas pasiones o sucumben ante la angustia. El na-

rrador ecuatoriano Jorge Velasco Mackenzie ha incluido en esta selección uno de sus mejores cuentos, “Clown”, que es el que nos abre la puerta a estos escenarios donde habitan los sin cauce. Y de allí se reúne un conjunto de piezas cuentísticas que surgen de una monstruosa o fabulosa cotidianidad.

El autor de estos textos es, sin duda, un exquisito observador de lo abyecto, y también un extraordinario narrador de los gestos simples. Estos encierros funcionan como habitáculos, como cajas fuertes que esconden un secreto o como habitaciones de prostíbulo.

**Gabriela Alemán,
La muerte silba un blues,
Bogotá, Penguin Random
House, 2014, 174 p.**

El escritor Santiago Gamboa señala sobre este cuentario: “Con *La muerte silba un blues*, Gabriela Alemán ratifica una vez más lo que ya sabíamos los lectores de *Poso Wells* y *Body Time*: que es una de las voces más originales y talentosas de la literatura latinoamericana del siglo XXI”.

Por su parte, el narrador Alberto Barrera Tyszka, expresa: “Como un homenaje al cineasta Jess Franco, *La muerte silba un blues* construye varias historias, varios probables libros incluso, desde una gramática particular, donde los personajes y las circunstancias pueden, en un solo tiempo, ser los mismos y ser otros. El sentido está en la voz, en el tono de Gabriela Alemán, en su forma de pronunciar lo femenino, en la maestría de crear un relato donde cualquier detalle es también una poderosa intimidad”.

**Alicia Ortega Caicedo, ed.,
*Tradición marxista, cultura
y memoria literaria: Agustín Cueva,
Bolívar Echeverría y Alejandro Moreano*,
Serie de Escritores Ecuatorianos,
Bogotá, Embajada del Ecuador
en Colombia, 2014, 296 p.**

Este libro preparado por la crítica y académica Alicia Ortega Caicedo, ofrece una selección de artículos de tres ensayistas, imprescindibles al momento de pensar la tradición crítica del pensamiento ecuatoriano de filiación marxista, en la amplia perspectiva del siglo XX: Agustín Cueva, Bolívar Echeverría y Alejandro

Moreano. Son pensadores que, desde el discurso crítico, la sensibilidad estética, el saber filosófico, la pasión política y el compromiso con la historia, han producido una sólida obra que estudia y problematiza los procesos de la literatura y la cultura del Ecuador y América Latina, en el marco de una crítica desmifitadora de la modernidad capitalista.

La obra de estos intelectuales aporta a la comprensión de la sociedad contemporánea, desde una mirada siempre atenta a las condiciones históricas de nuestra producción cultural y en el horizonte de una reflexión que no ha dejado de exponer las relaciones y complicidades entre modernidad y orden colonial.

Carlos Carrión,
La mantis religiosa,
Quito, Libresa, 2014, 180 p.

“Matrimonio de 60-56 años, bien física y económicamente, busca chica entre 20-25, guapa, culta y apasionada para relaciones con él” es un anuncio publicado en un diario madrileño. Loli, la protagonista de esta novela, una migrante ecuatoriana de no poca audacia y belleza perturbadora, lo lee y acepta el trabajo.

Desde ese momento, ella se embarca en una sucesión trepidante de experiencias a fuego vivo, fuego en el cual la primavera de su carne se quema hasta las cenizas y quema todo lo que toca. Incluido al lector.

La mantis religiosa (Premio Nacional de Novela Miguel Riofrío, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Loja) narra esas experiencias con serena ciencia poética; no obstante –anotan los editores– es una novela no apta para esposos ejemplares, damas de iglesia ni para niños que se chupan el dedito.

Sergio Ocampo Madrid,
El amante fiel de medianoche,
Bogotá, Taller de Edición Rocca,
2014, 228 p.

Los once relatos de *El amante fiel de medianoche* tiene –anota Ricardo Silva Romero– por lo menos, dos características en común: la angustia conmovedora de algún enamorado que, agobiado por la experiencia de estar vivo, ha preferido la ficción a la realidad –ha preferido el sueño, la biblioteca, el mito, el cine a las noticias de última hora–, y el amor inmenso, que es un amor correspondido, que Sergio Ocampo Madrid siente por el oficio de la literatura.

Jorge Fernández,
Agua,
prólogo de César E. Carrión,
Colección Literatura y Justicia
Quito, Consejo de la Judicatura,
2014, 233 p.

El mayor mérito de esta obra de juventud (se publicó por primera vez en 1936), señala el prologuista, radica en la fortaleza con que nos muestra la precariedad en que vivían los campesinos ecuatorianos a inicios del siglo XX. Fernández (1912-1979) nos enseña que frente a la ausencia de un Estado nacional consolidado, que interviniera como árbitro de las pugnas entre los terratenientes y los comuneros indígenas en torno a la propiedad de la tierra y el uso del agua, la violencia de esta breve novela es el modo en que los acontecimientos se resuelven, en beneficio de los agredidos por aquellos más cercanos al poder económico y político. *Agua* es una especie de parábola sin moraleja.

Leonardo Valencia,
Kazbek,
Colección Luna de bolsillo,
Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo
por el Libro y la Lectura, 2014, 135 p.

El señor Peer entrega a Kazbek unos enigmáticos dibujos inspirados en la erupción del volcán Pichincha, y esto desata, al otro lado del mundo, en Barcelona, un recorrido imprevisto para sus protagonistas, para quienes el arte juega un papel fundamental. Esta novela de Leonardo Valencia (con singulares dibujos de Peter Mussfeldt) es una historia sobre quiénes aprenden a escuchar la “otra voz” de la que hablaba Octavio Paz. Escrita con un lenguaje sugerente y con un sentido rítmico de la composición, tan acerado y lúcido en su brevedad, *Kazbek* (editada originalmente en 2008) plantea una original aventura a partir de una historia aparentemente sencilla, gracias a la cual se atraviesan experiencias sobre el arte y el desarraigo en nuestra época.

Luis Borja Corral,
Pequeños palacios en el pecho,
Quito, Pontificia Universidad Católica
del Ecuador, 2014, 217 p.

El jurado del Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit 2014, integrado por Lucía Lemos, decana de la Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador; Alicia Ortega, crítica y profesora de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, y el escritor Huilo Ruales, concedió, por unanimidad, el premio único a la novela *Pequeños palacios en el pecho* del escritor quiteño Luis Borja Corral, quien presentó su texto al concurso con el seudónimo Barbarito.

El jurado destacó los siguientes aspectos estético-literarios de la obra ganadora: “temática tabú, sobre todo en sociedades como la nuestra; fluidez narrativa y lenguaje fresco; notable nivel poético; atmósfera consistente, impregnada de afectos y de desolación; valor significativo de lo no dicho (el silencio); y fusión entre la ternura y la abyección”.

Carlos Manuel Espinosa,
Correspondencia 1930-1972,
edición y prólogo de Bernardita Maldonado,
Loja, Casa de la Cultura Ecuatoriana,
Núcleo de Loja, 2015, 448 p.

Estas cartas del escritor, gestor cultural y fundador de revistas como *Hontanar* y *Bloque*, Carlos Manuel Espinosa (Loja, 1896-1981), nos permiten desde una lectura actual, recorrer escenarios, tiempo e historias de una época fundamental, como fue la década de los 30, en la panorámica de la literatura ecuatoriana. La edición de las presentes cartas no persigue poner una pátina de polvo más en la memoria de nuestros muertos más nombrados, para fosilizarlos más todavía; contrariamente, este trabajo es un inventario de huellas e imágenes, de referencias e instantes en cuyos intersticios aparecen vivencias cotidianas particulares, que se constituyen en un conjunto de experiencias que dejan de tener, o que no pierden del todo ese aire de particularidad, para constituirse en la muestra específica de un quehacer sociocultural, colectivo y común, como fue el quehacer de los autores más conocidos y relevantes de los años 30.

Esta correspondencia –precisa Maldonado– permite comprender las circunstancias de negociación cultural y política a la que estuvieron sometidos los autores lojanos y en general los autores de la primera mitad del siglo XX; permite

la comprensión de lo político en lo literario; la comprensión del papel que desempeña la literatura en los procesos sociales. También, estas cartas hacen evidente las condiciones extraliterarias de las producciones más importantes de estos autores.

El volumen incluye cartas de Alejandro Carrión, Ángel F. Rojas, Pablo Palacio, Jorge Carrera Andrade, Manuel Agustín Aguirre, José Alfredo Llenera, Rosa Arciniega, Benjamín Carrión, Pío Jaramillo Alvarado, José de la Cuadra, Nelson Estupiñán Bass, G. Humberto Mata y Humberto Salvador.

**José Henríque,
El Hotel,
Buenos Aires, Final Abierto, 2015, 133 p.**

Julia es una mujer simple pero intensa. Sabe estar de una manera imperceptible, amoldando su deseo al de los otros. Ariel es un hombre desvalido, alguien que necesita del otro para resolver. Entre medio de cuartos que se mezclan y repiten, la lógica familiar se les presenta como una secuela ineludible de aquello que más temen enunciar. Julia exige un hijo, Ariel impone una madre y en esa intersección de afectos se cruza la locura. Una pedrada que acecha en las manos de Deo, en sus historias inventadas, en sus relatos reales: una infancia entre monjas mezquinas, el fantasma de una muerte que no deja de ocurrir, y la agorafobia de unos personajes que se sustraen del mundo o que persisten en él como una forma de narrarlo, de hacer que la escritura cuente, solo en parte, la desarmonía de las emociones. Todos ellos, presencias más que reales en un hotel donde se clausura, de algún modo, la opción del afuera. ¿Cómo se sale de un lugar así? Se pregunta el narrador al mismo tiempo que escribe en una Remington de carro largo su propia historia, retazos de textos que se suman a la realidad para entenderla y sobrevivir.

El escritor y crítico argentino, José Henríque (1971), presenta en esta nueva novela, un hotel que es el mundo, en toda su complejidad y falta de cordura.

C O L A B O R A R O N
en el presente número de KIPUS

Álvaro Hugo Alemán Salvador. Ecuatoriano. (Montevideo, 1963). Doctor en literatura por la Universidad de Florida, investigador de literatura ecuatoriana, traductor y editor. Es coordinador académico de literatura en la Universidad San Francisco de Quito. Correo electrónico: <aaleman@usfq.edu.ec>.

Andrés Cadena. Ecuatoriano. (Quito, 1983). Estudió Comunicación y Literatura en la Universidad Católica de Quito; y terminó una maestría en Literatura Hispanoamericana en la UASB, cuya tesis está en desarrollo. Es autor del libro de cuentos *Fuerzas ficticias*, que ganó el Premio Pichincha 2012 y que tiene al momento dos ediciones. Fue coordinador editorial de la Campaña de Lectura Eugenio Espejo, y forma parte del comité editorial del sello literario Antropófago. Correo electrónico: <andresecu29@hotmail.com>.

Alison Guzmán. Estadounidense. Profesora de Lengua y Literatura Hispánica en Providence College, Estados Unidos; doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca, España. Ha publicado varios artículos, introducciones y reseñas sobre obras de teatro contemporáneo. Correo electrónico: <alyvons@stanfordalumni.org>.

José R. Guzmán. Ecuatoriano. Es doctor en literatura latinoamericana por la Universidad de Salamanca, España. Ha publicado varios artículos relacionados con literatura ecuatoriana y un libro recopilatorio titulado *De ti nací y a ti vuelvo: Homenaje a Jorge Enrique Adoum* (2011). Es profesor en el Departamento de Humanidades de Lasell College en Boston, Massachusetts. Correo electrónico: <joguzman@lasell.edu>.

Yanna Hadatty Mora. Ecuatoriana. Doctora en letras iberoamericanas. Se desempeña como investigadora en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México,

donde también imparte clases en la licenciatura de Estudios Latinoamericanos y en el posgrado en Letras. Desde 2006 es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México, país donde reside desde 1992. Ha publicado el libro *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa de vanguardia iberoamericana (1922-1935)* (2003); *La ciudad paroxista* (2009), *Prensa y literatura para la Revolución: la Novela Semanal de El Universal Ilustrado* (México, 2016), así como una docena de artículos especializados sobre literatura ecuatoriana y vanguardia latinoamericana, y el volumen de cuentos *Quehaceres postergados* (1996). Correo electrónico: <yanna@servidor.unam.mx>.

Mónica Murga T. Ecuatoriana. (Guayaquil, 1970). Realizó sus estudios en la Universidad Católica Santiago de Guayaquil, donde obtuvo su licenciatura al presentar su tesis “La novela experimental *En la ciudad he perdido una novela* de Humberto Salvador”. En la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, continuó su posgrado en Estudios de la Cultura con Mención en Literatura Hispanoamericana. Presentó su tesis titulada “Dos textualidades diferentes que rememoran la escena esclavista: del color, el cuerpo y la raza en la novela *Jonatás y Manuela* de la escritora Argentina Chiriboga y en el video *Ecuatoriano Fredy Quiñones, detenido por cruzar con luz roja en Chile*”. Se ha desempeñado como catedrática en la Universidad Católica de Guayaquil, Ecotec y Casa Grande. Actualmente labora en el Ministerio de Educación. Correo electrónico: <murgamonica@gmail.com>.

Jessica Ormaza Lizaraburu. Ecuatoriana. (Quito, 1970). Realizó sus estudios en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador-Quito, donde obtuvo título de profesora con especialidad en Lengua y Literatura. Continuó su posgrado en la Universidad Andina Simón Bolívar (sede Ecuador) en Estudios de la Cultura con Mención en Literatura Hispanoamericana. Presentó su tesis titulada *La simbología mítica en la narrativa de Santiago Páez: la concepción del tiempo y el héroe*. Se ha desempeñado como profesora de Literatura en varios colegios de la capital. Ha sido parte del proyecto de creación de la Universidad Nacional de Educación y actualmente se desempeña como directora en el Ministerio de Educación, en el área de formación docente. Correo electrónico: <j_ormaza@yahoo.es>.

Alicia Ortega Caicedo. Ecuatoriana. Docente titular en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, en el Área de Letras y Estudios Culturales. Magíster en Letras por

la Universidad Andina Simón Bolívar y PhD en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Pittsburgh. La tradición narrativa ecuatoriana, la novela contemporánea escrita por mujeres en América Latina, la ciudad y sus representaciones literarias y la historia de la crítica literaria latinoamericana, focalizan sus intereses académicos. Últimas publicaciones: *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX* (2017), *Pensamiento crítico-literario de Alejandro Moreano* (editora, 2014), *Tradición marxista, cultura y memoria literaria: Agustín Cueva, Bolívar Echeverría y Alejandro Moreano* (editora, 2014), *Jorge Icaza y Pablo Palacio: vanguardia y modernidad* (editora y coautora, 2013), *Historia de las Literaturas del Ecuador*, tomos 7 y 8 (editora y coautora, 2011). Correo electrónico: <alicia.ortega@uasb.edu.ec>.

Roberto Ponce Cordero. Ecuatoriano. (ecuatoriano). Estudió Historia y Literatura Norteamericana en la Universidad de Hamburgo en Alemania. Es candidato a PhD en Literatura Latinoamericana y Estudios Culturales por la Universidad de Pittsburgh en Estados Unidos, con una disertación que analiza los discursos de violencia de género y femicidio en Ciudad Juárez, México, tema sobre el cual ha publicado artículos en revistas académicas especializadas. Aparte de ejercer la docencia en varias instituciones universitarias de Estados Unidos y de Ecuador, Ponce Cordero ha trabajado permanentemente en el campo de la enseñanza de lenguas, de la cultura y de la educación. Hoy en día y desde abril de 2014, se desempeña como coordinador académico de la naciente Universidad Nacional de Educación. Correo electrónico: <robponcor@googlemail.com>.

Eloy Urroz. Mexicano. Autor de nueve novelas –entre las que destacan *Las Rémoras* (1996, Seix Barral, 2002), *Un siglo tras de mí* (Planeta, 2004), *Fricción* (Alfaguara, 2008) y *La mujer del novelista* (Alfaguara, 2014)–, cinco libros de poesía y los de crítica literaria: *Las formas de la inteligencia amorosa: D. H. Lawrence y James Joyce* (1999, Muntaner Editors, 2001); *Forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi* (Aldus, 2000); *Siete ensayos capitales* (Taurus, 2004); *Éthos, forma, deseo, entre España y México* (UDLAP, 2007) y *La trama incesante* (UNAM, 2015). Su obra ha sido traducida al inglés, francés, alemán, italiano y portugués. Actualmente es profesor de Literatura Latinoamericana en The Citadel College, en Charleston, Carolina del Sur. Correo electrónico: <eloyurroz@hotmail.com>.

NORMAS PARA COLABORADORES

A partir del número 34, *KIPUS: revista andina de letras* seguirá los criterios de citación del *The Chicago Manual of Style* (16a. ed. Chicago: University of Chicago Press, 2010), en lo relacionado a la forma de indicar las fuentes.

Las colaboraciones que no observen lo que normaliza el Manual de Chicago no serán consideradas por el Comité Editorial para su evaluación.

El artículo o reseña que se presente a *Kipus* debe ser inédito y seguir las normas de extensión y citación del Manual de Chicago que se indican en la presente guía.

- El texto debe enviarse al editor de la revista para que sea considerado por el Comité Editorial, el cual resolverá sobre su aceptación y publicación. El autor/a debe remitirlo a cualquiera de las siguientes direcciones electrónicas o postales: <raul.serrano@uasb.edu.ec>, <paola.ruiz@uasb.edu.ec>.

– *KIPUS: revista andina de letras*
Corporación Editora Nacional
Apartado postal 17-12-886
Código postal: 170523
Quito, Ecuador

– *KIPUS: revista andina de letras*
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Área de Letras
Apartado postal 17-12-569
Código postal: 170525
Quito, Ecuador

- Todos los trabajos serán evaluados por académicos especializados designados por el Comité Editorial de *Kipus*; con su informe se resolverá su aceptación y publicación. La recepción del texto y su aceptación será notificada a la dirección proporcionada por el autor/a.
- Los textos deben estar precedidos de un RESUMEN de entre 100 y 120 palabras, más las palabras clave, y deben incluir una ficha biobibliográfica del autor/a.
- Al proponer un artículo a *Kipus*, el autor/a declara que es titular de su autoría y derecho de publicación; este último lo cede a la Corporación Editora Nacional y a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, manteniendo desde luego su derecho de autoría. Si el autor/a ha propuesto el mismo texto a otra publicación, debe notificárselo al editor.
- Los artículos para las secciones de CRÍTICA y ESTUDIOS deben presentarse a espacio y medio, con un límite máximo de veinte cinco páginas de texto (un promedio de 474 palabras por página), sin contar las notas. Solo en casos especiales se considerará una extensión mayor.
- Los artículos para la sección RESEÑAS no deben sobrepasar las cinco páginas a espacio y medio.
- Solo van en *cursiva* los títulos de libros, revistas, periódicos y películas, así como ciertas expresiones que se quiera resaltar.

A continuación se presentan ejemplos que permiten apreciar diferencias de citación entre notas de pie de página (N) y bibliografía (B).

Libros

Un solo autor

(N) Nombre Apellido, *Título completo* (Ciudad: Editorial, año), número de página o páginas.

(B) Apellido, Nombre. *Título completo*. Ciudad: Editorial, año.

Dos o tres autores

(N) Nombre Apellido, Nombre Apellido y Nombre Apellido, *Título completo* (Ciudad: Editorial, año), número de página o páginas.

- (B) Apellido, Nombre, Nombre Apellido y Nombre Apellido. *Título completo*. Ciudad: Editorial, año.

Cuatro o más autores

- (N) Nombre Apellido y otros, *Título completo* (Ciudad: Editorial, año), número de página o páginas.

- (B) Apellido, Nombre, Nombre Apellido y Nombre Apellido. *Título completo*. Ciudad: Editorial, año.

Artículos

En libros (capítulos)

- (N) Nombre Apellido, "Título del artículo", en *Título completo del libro*, Nombre Apellido [del editor o compilador del libro], edit. [o comp.]. (Ciudad: Editorial, año), número de página o páginas.

- (B) Apellido, Nombre. "Título de artículo". En Nombre Apellido [del editor o compilador del libro], editor [o compilador], *Título completo del libro*, página inicial-página final del artículo. Ciudad: Editorial, año.

En revistas

- (N) Nombre Apellido, "Título de artículo", *Título revista*, vol.: n.º (año): número de página o páginas.

- (B) Apellido, Nombre. "Título de artículo". *Título de revista*, vol.: n.º (año): página inicial-página final del artículo.

Artículos de prensa

- (N) Nombre Apellido, "Título artículo", *Título periódico* (Ciudad [si hace falta]), día, mes y año, página en la que aparece el artículo.

- (B) Apellido, Nombre. "Título de artículo", *Título periódico* (Ciudad [si hace falta]), día, mes, año, página.

Tesis y documentos inéditos

- (N) Nombre Apellido, "Título de tesis" (tesis de pregrado/maestría/doctoral, etc., Universidad, año), número de página o páginas.

- (B) Apellido, Nombre. "Título tesis". Tesis de pregrado/maestría/doctoral, etc., Universidad, año.

Fuentes inéditas de archivo

- (N) Nombre Apellido del autor [si existe], "Título del documento" [si consta, o su carácter como oficio, informe, decreto, etc.], lugar y fecha [si es que corresponde], Nombre del archivo, sección, fondo, vol./leg./t., f. o ff. [según corresponda].

La primera vez se escribe el nombre completo del archivo, seguido de su abreviatura entre paréntesis. En ulteriores ocasiones se consignará solo la abreviatura.

- (B) Nombre completo del archivo (sigla), ciudad, país, sección (es), fondo (s) consultados.

Entrevistas

- (N) Nombre Apellido [del entrevistado], entrevistado por Nombre Apellido [del entrevistador], ciudad, fecha completa. [Si es factible señalar dónde se puede ubicar la grabación o transcripción original de la entrevista].

- (B) Apellido, Nombre [del entrevistado]. Entrevista por Nombre Apellido [del entrevistador], ciudad, fecha completa. [Si es factible señalar dónde se puede ubicar la grabación o transcripción original de la entrevista].

Publicaciones digitales (internet)

- (N) Nombre Apellido. *Título completo* (Ciudad, Editorial, año), número de página o páginas, URL o DOI. Consulta: fecha de la última consulta en internet.

URL = *Uniform Resource Locator* o "localizador uniforme de recursos". Ejemplo: <http://www.chicagomanualofstyle.org>.

DOI = *Digital Object Identifiers* o “identificadores digitales de objetos”. Ejemplo: <10.1086/525508>.

Tómese en cuenta que la manera de citar las fuentes electrónicas sigue, en todo lo posible, los criterios para las fuentes impresas. La manera aquí propuesta alude a libros. En caso de artículos u otros materiales habría que seguir lo ya indicado.

- (B) Apellido), Nombre. *Título completo*. Ciudad: Editorial, año. Información del URL o DOI.

Notas de fuentes ya mencionadas

La segunda y siguientes veces en que se menciona una fuente en nota a pie de página, la referencia debe resumirse:

- (N) Apellido, *Título resumido...*, número de página o páginas.

Cuando una nota menciona la misma fuente de la nota anterior, la referencia debe acortarse más todavía:

- (N) *Ibíd.*

- (N) *Ibíd.*, número de página o páginas. [Cuando este último dato sea distinto de la nota anterior].

En las notas no deben utilizarse las siguientes abreviaturas o palabras: “*íd.*”, “*idem.*”, “*art. cit.*”, “*loc. cit.*”, “*op. cit.*”.

Bibliografía

Debe ubicarse al final del artículo. Cuando corresponda se tiene que presentar como un listado de fuentes, de acuerdo con el siguiente ejemplo:

Bibliografía

Fuentes primarias

– Inéditas

– Publicadas

Fuentes secundarias



PROCESOS

REVISTA ECUATORIANA DE HISTORIA

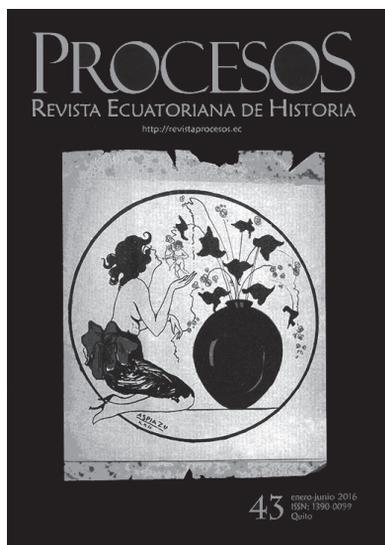
<http://revistaprocesos.ec>

Desesclavización, manumisión jurídica
y defensa del territorio en el norte
de Esmeraldas (siglos XVIII-XIX)

Materiales, modelos y mercado
de la pintura en Quito, 1550-1650

Debates sobre jurisdicción eclesiástica
en tiempos de la Independencia,
1808-1825

“Al mejor servicio del rey”. Indígenas
realistas en la contrarrevolución quiteña,
1809-1814



enero-junio 2016

ISSN: 1390-0099

Quito

Procesos es una publicación académica de circulación semestral que se propone difundir la investigación sobre el pasado de los países andinos y promover el debate historiográfico. Está dirigida a la comunidad académica y educativa nacional e internacional.

Procesos aparece en los índices académicos: *HAPI*, *Hispanic American Periodicals Index* (Base de datos de la Universidad de California, Los Ángeles); *PRISMA* (Pro-Quest, Gran Bretaña); *CLASE*, *Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales* (Base de datos de la Universidad Autónoma de México, UNAM), y *LATINDEX*, Sistema de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, España y Portugal.

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR

Enrique Ayala Mora
RECTOR

Ariruma Kowii
DIRECTOR DEL ÁREA DE LETRAS

© UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569
Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 322 8088 • Fax: (593 2) 322 8426
www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Hernán Malo González (1931-1983)
FUNDADOR

Simón Espinosa
PRESIDENTE

Luis Mora Ortega
DIRECTOR EJECUTIVO

© CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL, 2016
Roca E9-59 y Tamayo • Apartado postal: 17-12-886
Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558, 256 6340 • Fax: ext. 12
www.cenlibrosecuador.org • cen@cenlibrosecuador.org

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS

SUSCRIPCIÓN ANUAL (dos números)

Precio: USD 33,60

	Flete	Precio suscripción
Ecuador	USD 6,04	USD 39,64
América	USD 59,40	USD 93,00
Europa	USD 61,60	USD 95,20
Resto del mundo	USD 64,00	USD 97,60

Dirigirse a:

KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS
CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL
Apartado postal: 17-12-886, Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558
Fax: ext. 12; ventas@cenlibrosecuador.org
www.cenlibrosecuador.org

C A N J E

Se acepta canje con otras
publicaciones periódicas.

Dirigirse a:
CENTRO DE INFORMACIÓN Y BIBLIOTECA
UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Apartado postal: 17-12-569
Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8088, 322 8094
Fax: (593 2) 322 8426
biblioteca@uasb.edu.ec
www.uasb.edu.ec

RESEÑAS

Carlos FERRER

El reino de Celama, tríptico narrativo
de Luis Mateo Díez

Lucas ANDINO

Mea Vulgatae, poemario
de Luis Carlos Mussó

Marcelo BÁEZ MEZA

La desfiguración Silva, novela
de Mónica Ojeda

Rut ROMÁN

*Pensamiento crítico-literario de Alejandro Moreano:
La literatura como matriz de cultura*,
ensayos, compilación, estudio introductorio
y edición de Alicia Ortega Caicedo

Raúl SERRANO SÁNCHEZ

Desde el silencio, novela
de Francisco Proaño Arandi



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS

