catorce | I semestre/2002

kipus

• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

ISSN 1390-0102

kipus
• REVISTA ANDINA DE LETRAS •
catorce
I. semestre/2002

CONTENIDO

POÉTICA

MARIO MENDOZA 3 Un viaje corporal

ESTUDIOS

FERNANDO BALSECA 11 Medardo Ángel Silva: un *raro* de la lírica modernista ecuatoriana

ZULMA SACCA 23 Canonización literaria del mito de Eva Perón. En torno a la trilogía de Tomás Eloy Martínez

LUIS A. AGUILAR MONSALVE 39 *Heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes* de Alfonso Barrera Valverde en el contexto de la novela de los Andes en los 80

ANA ESTRELLA SANTOS 49 *Verdadera Vida y Milagros de un Figuron Sebruno...*: un pasquín inédito de principios del siglo XIX

ÁNGELA ELENA PALACIOS 75 La figura del mal en la narrativa de Pablo Palacio

CRÍTICA

GRÍNOR ROJO 93 Sobre la crítica

NICOLE ROUAN 101 La traducción, ¿qué es? (A propósito de la traducción de *El amor desenterrado* de J. E. Adoum)

V. DANIEL ROGERS 105 «Más allá de la bruma» en la nueva ficción de Luis Aguilar Monsalve

PAULA QUEIPO PÉREZ 111 El *Cid* de Huidobro: la actualización de un clásico

RESEÑAS

CATALINA LEÓN PESÁNTEZ 121 *Hispanoamérica y sus paradojas en el ideario filosófico de Juan León Mera*

FLORENCIA CAMPANA 122 *Escritura y periodismo de las mujeres en los albores del siglo XX*

LUCÍA HERRERA 123 *La ciudad del migrante: la representación de Quito en relatos de migrantes indígenas*

RAFAEL POLO 126 *Los intelectuales y la narrativa mestiza en el Ecuador*

MARIO MENDOZA 127 *Satanás*

JAVIER MARÍAS 128 *Corazón tan blanco*

ARTURO ANDRÉS ROIG 130 *Ética del poder y moralidad de la protesta: la moral latinoamericana de la emergencia*

BENJAMÍN CARRIÓN 133 *La patria en tono menor*

FELIPE GARCÍA QUINTERO 134 *Piedra vacía*

MIGUEL DONOSO PAREJA 138 *Nuevo realismo ecuatoriano*

FABIÁN GUERRERO OBANDO 142 *Nexos casuales*

COLABORADORES 147

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
14/2002/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

UN VIAJE CORPORAL

Mario Mendoza

Es difícil que un escritor sepa realmente cuáles fueron sus influencias más relevantes durante la escritura de un libro, porque muchas de ellas son inconscientes, secretas, invisibles. Sin embargo, haré referencia a una novela que está en la base de mi formación como escritor, y que marcó desde la primera página la escritura de *Satanás*.[1] Quiero recordar aquí esta noche la novela ***4 años a bordo de mí mismo***, del colombiano Eduardo Zalamea Borda, escrita entre los años 1930 y 1932. La considero un texto capital que marcó mi entrada en la madurez literaria. En ningún otro narrador he visto yo semejante claridad con respecto a la relación que se presenta entre cuerpo y escritura.

En un primer vistazo, este libro parece una aventura inscrita en la tradición de la literatura marítima del siglo XIX, es decir, una aventura que se cumple hacia adentro. Sin embargo, más que un viaje de orden introspectivo (como lo declara abiertamente el título), la novela es un viaje que se ejecuta en el conocimiento y la apropiación del cuerpo: un desplazarse para crear nuevas coordenadas desde las cuales percibir una existencia hipermatérica. Aquí el subtítulo que lleva la novela se vuelve clave: ***diario de los 5 sentidos***. «Estar en el cuerpo» es una expresión que presupone el cuerpo como anexo, como añadido. La novela de Zalamea propone un «ser cuerpo» dinámico, vigilante, en perpetuo acecho de sí mismo. Por eso la expresión ***a bordo de*** es preciso entenderla a partir del cuerpo como un nuevo navío que parte de una cartografía inédita. Por ejemplo, cuando el protagonista se encuentra en el desierto de la Guajira, en la costa atlántica colombiana, la existencia diurna-nocturna de

1. *Satanás*, Barcelona, Seix Barral, Premio internacional de Novela Biblioteca Breve, 2002. Este texto fue leído por su autor en el acto de presentación de la novela en Librimundi, Quito, junio de 2002.

sus sentidos traza una diferencia compleja en las percepciones. Las formas que se deshacen por exceso de luz obligan a relacionarse con el mundo ya no desde lo óptico, sino desde otros sentidos: táctil, olorícamente. Lo mismo ocurre con la oscuridad que desdibuja el mundo: obliga a nuevos acercamientos, nuevas velocidades y nuevas lentitudes de aprehensión. El día y la noche, más que patrones de medida del paso del tiempo, se vuelven en la Guajira dimensiones corporales, pliegues y cúmulo de sensaciones. Luz-oscuridad con las que se inicia la novela:

La noche está sola. Sola como la luz.

Esta aventura del cuerpo es posible gracias a un movimiento que convierte el cuerpo sedentario en cuerpo nómada. El protagonista viaja a través del mar y el desierto sin delimitar rigurosamente su objetivo, desplazándose un poco al azar, guiándose de tanto en tanto por sus intuiciones y sus caprichos. La novela es el desplazamiento de un cuerpo en el espacio, pero al no ir de un lugar fijo a otro lugar fijo, ese cuerpo va trazando vectores abiertos y no trayectos cerrados. Y por medio de ese estar en movimiento, el protagonista no solo se conoce, sino que se modifica, se transforma, se inventa, se otorga una nueva identidad.

De esta manera, *4 años a bordo de mí mismo* significa *4 años a bordo de mis 5 sentidos*. El título de la novela debe entenderse a partir del subtítulo, el viaje a bordo del cuerpo, que es el que se lanza a la aventura de nuevas formas de percepción, de nuevas realidades. Ese cuerpo que se encontraba en Bogotá tranquilo, reposado, controlado, de pronto entra en movimiento y estalla en un desorden magnético. Y el cuerpo afectado está en estrecha relación con una sique que entra ella también, simultáneamente, en caos, en desorden.

Siguiendo la línea de Rimbaud y de Artaud, que entendían el cuerpo como el origen del arte, el protagonista de Zalamea experimenta viajes sensacionistas, recorridos múltiples en las sensaciones de su sistema nervioso central. Por eso, al final de la novela, cuando se despide de la Guajira, el protagonista, casi en un lamento, dice: *Adiós, adiós, compañeros, adiós recuerdos y vida de músculos y de instintos*. Se despide de ese nuevo mundo, de esa nueva geografía descubierta en su cuerpo. *Ya nunca olvidaré la descomposición de los matices y la subdivisión de los olores*. El único legado de este viajero es el conocimiento profundo de una hipercorporeidad que al modificarse a sí misma modifica también el mundo circundante. Por eso en las últimas páginas el protagonista responde desde sus sentidos, desde su cuerpo, desde su aprendizaje. Escuchemos a Zalamea:

Y mi carne dolorida responde por la boca que mordieron el sol y la sal y las mujeres: ... He visto la tragedia, el parto, el beso, el amor y la muerte; he sentido el grito de felicidad de la mujer poseída y el grito de dolor del hombre que se suicida; he gustado el sabor de las comidas rudas y el sabor dulce, agrio y amargo del hambre; he tocado senos de bronce, pieles de maní, manos generosas de hombre; y cabos de cuchillos y de revólveres, y conchas de perlas; y a mi olfato han llegado todos los olores: el de la sangre, mareante y mezclado siempre con la locura, el del amor, el del aceite de coco, el olor de la sal y del yodo del mar. He oído, he gustado, he olido, he tocado, he visto...

—¿A eso llamas haber vivido?

Y yo tembloroso, sin saber por qué, con una voz antigua, de hace muchos días, llena de horas y de angustia, respondo:

—Sí, he vivido 4 años a bordo de mí mismo.

Aclaremos que la aventura que cumple el protagonista es, en cierto sentido, una aventura sin objeto. Una corriente importante de la novela de aventuras del siglo XIX había impuesto un esquema en el cual el aventurero, al final de su viaje, lograba alcanzar lo que se había propuesto desde el comienzo. Del otro lado estaba la novela del mar, de viaje intimista, introspectivo, cuyo viaje se ejecuta realmente en la interioridad del personaje. Es el caso de varias novelas de Joseph Conrad, donde los objetivos iniciales nunca se alcanzan. Conrad propone un aventurero cuyo único legado es su propia experiencia de aventurar. En varias ocasiones, claro está, hay interrelaciones y mezclas entre estas dos tendencias. La novela de Zalamea se inclina hacia la novela del mar, es decir, Crusoes que van hacia sí. Pero el giro efectuado es asombroso, pues no se trata ya de un viaje hacia adentro, sino de un viaje a través del cuerpo, a través de la percepción. Al final, el viajero de Zalamea no tiene nada entre sus manos, no alcanzó ningún objetivo específico, y por eso mismo es dueño de todo. Este aventurero no consigue nada, excepto la vida.

Siempre me han sorprendido los logros técnicos y la nueva visión con respecto al viaje y al cuerpo que hacen de esta novela un texto difícil de clasificar en su época. No me cansaré de subrayar, acaso con excesiva insistencia, la contemporaneidad de la propuesta zalameiana, el tratamiento novelístico tan asombroso que dio este escritor a sus vivencias (es una novela autobiográfica) en la década del treinta, y la influencia que ha ejercido en mí desde mi primera novela, la cual, por cierto, termina en la última página frente a su tumba, en el Cementerio Central de Bogotá; y mi novela se cierra también con la frase final de su novela, esa frase que dice: *Alegría, inmensa alegría, ¿y para qué?*

Zalamea ha sido para mí un fantasma permanente, una sombra que está siempre vigilando mi escritura, una fuerza corporal y física que exige de mis textos contundencia y velocidad narrativas. Me ha enseñado él a preguntarle a un escritor cuando lo estoy leyendo: ¿Dónde está su propuesta estética? ¿Dón-

de está lo bello aquí? Porque al ubicar lo bello se ubica la ética, la política, lo sublime. Una cosa es un escritor y otra cosa es un artista. El primero cuenta solo historias, el segundo impone ante una sociedad una forma de ver, una manera de percibir el mundo. Hay escritores que tienen un talento para contar que nunca lo he puesto en duda, tienen unas virtudes como narradores que son admirables e incuestionables. Pero en mi concepto falta ese salto en el cual el lenguaje se vuelve una ética y una estética. Hay escritores que tienen miedo, miedo de descender a su inconsciente y de enfrentarse con sus bestias interiores. Han preferido una escritura en la superficie, arriba, donde ellos puedan manejar la situación con aparente calma, con razones, con argumentos. Se niegan a escribir con las tripas, a sangrar, a dejarnos su ser en cada página.

Ahora, cuando yo me refiero a una visión determinada, a una forma de observar y de percibir el mundo, estoy hablando de un artista que introduce en la realidad una manera inédita de aprehenderla, y que en consecuencia la modifica. Cuando leemos a Borges, a García Márquez o a Rulfo, inmediatamente cambiamos nuestra manera de ver, de pensar y de ser. Eso nos sucede también con Picasso o con Fernando Botero. Sus ojos nos muestran un mundo que no habíamos visto antes, nos abren nuevas posibilidades. Yo estoy en contra de tener teorías pedantes antes de escribir, o de creer que hacia adelante ya lo tengo todo claro. Mis libros no se inscriben en un proyecto predeterminado. Yo voy pegado a la vida, a lo que mi propia intuición me determina durante la marcha. Pero es obvio que una línea cruza mis textos. Esa línea es para mí crucial, definitiva: se trata de mi manera de ver la sociedad y el mundo en que me tocó vivir. Cuando yo a veces hago la crítica de «superficialidad» a otros textos, no me refiero a que los personajes o las historias sean triviales. No. Me refiero a que en su oficio, en su trabajo, el escritor determina desde la razón, desde arriba, desde una franja de su mentalidad que gobierna y dirige con tranquilidad, la historia que va a escribir. Y arma la trama, los personajes y el telón de fondo. Y qué. Luego armará otra y otra, y qué. Da igual. Nos podemos sentar y decretar: mañana escribiremos una novela de amor, con tragedia incluida y todo, y pasado mañana, si está de moda, hacemos una sobre temas de autoayuda. Y qué. Ninguno de estos proyectos obedece a una verdad interior, a una fuerza de arrastre que nos doblegue y nos domine, que nos haga sudar, que nos quite el aliento, que nos haga sufrir, que nos acerque peligrosamente a esas zonas de nosotros mismos donde están las fronteras con la locura y la inestabilidad síquica. Lo que exijo de un escritor no son teorías, sino una verdad espiritual, algo que lo avasalle, que lo haga temblar mientras escribe. Quiero oler su carne en el asadero, quiero ver sus músculos y sus tendones mientras escribe. No me interesa que me cuente historias (interesantes o no), quiero que sangre, quiero que grite, que salte de felicidad, quiero que

sus libros no sean programas bien sustentados, sino aullidos de dolor o de dicha en medio de la noche.

Y ojo, los artistas que he citado (Picasso, Botero, García Márquez) no son seres necesariamente atormentados ni sufridos. Lo inquietante de su obra es que nos transmiten una verdad (esta es la palabra clave), una verdad que estaba inédita, que no habíamos visto, y que aparece de pronto gracias a sus libros o a sus cuadros. Un artista es alguien que ilumina, que bota sobre el mundo un chorro de luz y que por lo tanto nos permite vislumbrar una parte que estaba a oscuras, cerrada, en penumbra. No es solo pintar un cuadro o escribir un libro más. Se trata de armar, de componer un universo propio. Borges o Vargas Llosa, por ejemplo, son autores que yo elegiría para ejemplificar lo que intento decir: universos propios, visiones, toda una vida narrativa inconfundible palpitando en sus obras. En el caso de Vargas Llosa es evidente cómo su enfoque único e inconfundible se nota desde *La ciudad y los perros* hasta *La fiesta del Chivo.* Hay una crítica bestial a las estructuras de poder, a la doble moral de una pequeña burguesía emergente, etc. Y lo increíble de esto es que al ir buscando un universo narrativo, uno va encontrando simultáneamente un estilo, un ritmo de prosa, una música para decir las cosas, una forma. Los dos procesos se dan al tiempo.

Sin embargo, sigue existiendo ese tipo de narrador que nunca pierde la compostura, que nunca se obsesiona, que no lleva una verdad entre pecho y espalda. Eso, para mí, es grave. Esas novelas no se salen de sí, no deliran, no van más allá de las historias que cuentan. A eso me refiero con estética: una búsqueda de la belleza en la cual el artista nos transmite, mediante un ejercicio extremo, una vida que no conocíamos, una transfusión de sangre que nos alienta y nos invita a vivir de otra manera. Eso es lo que me ha enseñado Zalamea a pedirle a un escritor. Y es una enseñanza tremenda y difícil, porque aplicada a mí mismo no sé si yo he logrado esto o no. Lo dudo mucho. Pero me esfuerzo en ello, me abraso en mi propio cerebro, me quemo cada vez que entro en una nueva novela. Yo sí creo lo que dice Vargas Llosa: el artista debe ser un aguafiestas, una piedra en el zapato de una cultura, un deicida permanente.

Esta experiencia de sentir que el cuerpo, que la materia que soy es el origen de mi literatura, he logrado enunciarla con claridad narrativa en las dos últimas novelas, *Relato de un asesino* y *Satanás.* La escritura es un ritmo, una respiración, una serie de compases que se marcan con la coma, el punto y coma, el punto seguido, el punto aparte. Ese ritmo debe atrapar al lector, embrujarlo, hipnotizarlo, y hay que mantenerlo en trance hasta la página final del libro. La escritura es hechicería pura, trabajo de encantamiento e ilusionismo. Esa música, esa plasticidad de las palabras que tiene como base mis pulmones, mi caja torácica, mis venas y mis arterias, mi cuerpo en general, he logrado

plasmarla, como digo, en los dos últimos libros. Al respecto dice el narrador en *Relato de un asesino*:

> Y al final de mi estadía comprendí que las palabras son puentes energéticos, enlaces, hilos invisibles, vasos comunicantes, caminos para entrar o para salir del paraíso, mensajes, misivas, correspondencias, señales magníficas o intolerables. De allí en adelante supe que el arte se gestaba en el cuerpo, que nacía de nuestros nervios y nuestros músculos, y busqué a toda costa que detrás de mi escritura el lector sintiera el incontrolable temblor de mi mano, los ataques desaforados de una corporeidad afectada, los espasmos y las convulsiones de mi inestable sistema nervioso central. Mi escritura: moléculas y dendritas que buscan una palabra, microsismos corporales que se hacen literatura.

En *Satanás* los riesgos técnicos son evidentes. La novela sucede siempre en presente, aquí y ahora, en este lugar y en este instante. El presente es el tiempo de la acción. Y desde el principio supe que sostener ese ritmo durante trescientas páginas no iba a ser fácil. Todo dependía de la capacidad del lenguaje para transmitirle al lector olores, sabores, imágenes, sonidos, texturas. Como en una máquina de realidad virtual, transportar al lector a través de sus sensaciones, conducirlo, meterlo en la acción para que vea, huela, escuche y palpe lo que está sucediendo. En la primera página, la narración nos presenta los hechos como si fuera una cámara cinematográfica que desciende del techo y se mete entre las frutas, las cajas y las verduras de una plaza de mercado. Luego oímos la voz de una vendedora ambulante de café y de aguas aromáticas, y la cámara gira y se pierde con ella por entre los corredores atiborrados de alimentos y personas. Y de ahí en adelante se trata de mantener a toda costa la atención del espectador, de no dejarlo parar del sillón, de hacerle pases mágicos para que me escuche una verdad que yo tengo que contarle, una historia que puede, quizás, cambiarle su vida para siempre. Pero para que él me escuche necesito llevar hasta sus últimas consecuencias mis capacidades técnicas. Se trata de convertir el libro en una máquina de realidad virtual. Y eso, por supuesto, no es fácil.

Otro factor que hay que tener en cuenta es que ese lenguaje rápido, veloz, de acción instantánea, tiene la pretensión de nombrar la ciudad, de penetrarla, de llegar hasta el fondo de sus raíces más profundas. Y otra vez lo mismo: no le podré dar nombre a un territorio si no lo conozco corporalmente. Hablamos mucho sobre la ciudad, divagamos, pero pocas veces, en mitad de la Carrera Séptima con la Avenida Diecinueve, por ejemplo, hemos cerrado los ojos y nos hemos concentrado en las voces que nos llegan, voces de empleados, de secretarias, de estudiantes, voces con acento del Caribe, de Cali, de los llanos orientales, voces extranjeras, voces de vagabundos atiborradas de una jerga incomprensible. Olvidamos con frecuencia que la ciudad es un cúmulo

de sonidos permanentes: pitos, murmullos, ruidos de motores y de tacones contra el asfalto, música que llega hasta nosotros desde los almacenes y desde los radios de los buses que se detienen en los semáforos, gritos de vendedores ambulantes y voceadores de revistas y periódicos. La ciudad como sonido que no se detiene, flujo ininterrumpido de vibraciones que ataca nuestros oídos durante las veinticuatro horas del día. Tampoco hemos cerrado los ojos y hemos olido el lugar en el que vivimos: el olor del aceite quemado de las frituras en la calle, el olor que despiden los exostos de los autos, el olor de las lociones, los desodorantes y los jabones perfumados de los que se cruzan con nosotros, el olor de la basura (inconfundible, agrio, amenazante), el del pan fresco, el de los buñuelos y las empanadas; y entre esos olores, otra vez, mezclándose en una receta funesta y venenosa, el violento ruido de los taladros y las herramientas de construcción, el de los aviones cruzando ese cielo gris y nublado y lluvioso de nuestra metrópoli desordenada y caótica. ¿Cómo nombrar la ciudad, cómo darle a Bogotá una carta de identidad literaria, un tono que la haga única, que le otorgue un rostro, que la convierta en ella misma? Respuesta: desdoblando el cuerpo de quien percibe, multiplicándolo, acelerándolo vertiginosamente. Satanás no es el mal, ni el demonio, ni la perversidad. Técnicamente hablando, Satanás soy yo, mi cuerpo anfibio, mi cuerpo lombriz, mi cuerpo abeja, mi cuerpo mosca que durante toda la narración sufrió metamorfosis de alta velocidad para poderse transformar de página en página y de capítulo en capítulo. He sido tapa de alcantarilla en el barrio Egipto, poste de la luz en Bellavista, ladrillo partido en Ciudad Bolívar, puerta de iglesia en La Candelaria, cemento, bombilla, sacerdote, cobija, atardecer, lluvia, nube, he sido un cuadro de Gauguin y uno de Géricault, he sido taxi y mujer violada, y asesino y mendigo y ladrón y vaso de whisky y cama de motel, y he sido una canción de Mecano, y he sido un hombre llamado Campo Elías que ha entrado a un restaurante a sangre y fuego. He sido, en suma, una ciudad buscando desesperadamente un nombre, un adjetivo, un verbo y un predicado que la rescate del olvido. ❄

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
14/2002/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

MEDARDO ÁNGEL SILVA: UN *RARO* DE LA LÍRICA MODERNISTA ECUATORIANA*

Fernando Balseca

para Diego e Irene,
niños en Guayaquil

Es turbador imaginar la figura casi infantil de Medardo Ángel Silva, poeta ecuatoriano que nació en el Guayaquil de 1898 y que apenas pudo cumplir los 21 años debido a una muerte prematura todavía no completamente esclarecida.[1] Si tomamos sus poemas juveniles como lugar donde buscar el fundamento de ese impulso vital inicial que lo define por la escritura, resulta conmovedor ver que en ellos la voz lírica aparece signada por una especie de envejecimiento acelerado, desdicha prematura y un enamoramiento feroz hacia la muerte. Uno no alcanza a entender cómo pudo este joven —casi un niño— costeño, que vivió en medio de limitaciones materiales marcadas por la pobreza y la orfandad, erigir un universo lírico tan extraño para su edad y su trópico ecuatorial, cómo fue capaz de inventar un mundo poblado por recurrentes llamados a la muerte, acosado por fantasmas del suicidio, apabullado por recovecos imaginarios europeos que él conocía solo de oídas o como producto de sus lecturas, desafíos encantatorios de otros tiempos y de otras civilizacio-

* El presente artículo, en su versión inicial, fue resultado de un proyecto de investigación sobre Medardo Ángel Silva llevado a cabo conjuntamente con Raúl Vallejo. Este proyecto recibió la ayuda financiera del fondo de investigación institucional de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Ha habido una larga y no acabada discusión acerca de si Silva, cuando visitaba a su novia Rosa Amada Villegas, fue víctima de un asesinato, si se suicidó o si el revólver con el que jugaba se disparó por accidente; lo más probable es que se haya tratado de un accidente. Ver la introducción biográfica de Abel Romeo Castillo en *Poetas parnasianos y modernistas*, Puebla, Cajica, 1960, pp. 378-380.

nes. Hay, sin duda, algo *raro* en esta obra de artificio literario que nos ha legado Silva.

En la conferencia de recepción del Premio Nobel de Literatura, en 1990, Octavio Paz cuenta que la niñez es el tiempo ideal para establecer aquellos lazos que hacen posible la unión con el mundo y con los otros.[2] Pero no es fácil imaginar —si nos atenemos a la lectura de sus primeros poemas— la niñez de Silva, cargada de responsabilidades intelectuales y afectivas. Uno ve, en esos primeros poemas, la formación de un mundo tan artificial que verdaderamente estremece saber que Silva tenía 15 años cuando empezó a enviar sus poemas a los periódicos para que se los publicaran; los editores de entonces no lo hicieron porque creían que se trataba de una farsa pues, según ellos, un niño no podía haber escrito *esos* poemas:

> Una cruel duda, no obstante, atenaceábamos sin piedad la conciencia; los tiempos eran banalidades, de envidias y de plagios! Y si se intentara sorprendernos?, pensábamos. Además la firma no nos precavía de un velado engaño: MEDARDO ÁNGEL SILVA. Y nos arraigábamos en la posibilidad de que hubiere existido entre nosotros, en el seno de nuestra pueblerina urbe— un poeta verdadero capaz de modelar los sonoros versos que sosteníamos delante de los ojos, sorprendidos aún; y de cuya laboriosa vida en belleza nada, ni un eco simple, nos inquietara hasta entonces![3]

En la mencionada conferencia, Paz insiste en el tipo de fantasía y encantamiento que supone el paso por la niñez, donde todo momentáneamente parece ser posible. Para el mexicano, el fin del encanto está ligado a la vida adulta que sería «la aceptación de lo inaceptable: ser adulto», lo que demanda, además, la «expulsión del presente».[4] Parecería ser que en Silva su expulsión del presente se da en la niñez y que él, desde tal condición, se ve forzado a fabricar un imaginario adulto, de tiempo presente, estrecha y constantemente ligado a la muerte, al desengaño, a la frustración. Se intuye algo en la vida interior de Silva que, demasiado pronto, lo lleva a actuar como adulto cuando en verdad es aún un niño.

Próspero Salcedo McDowall, uno de los primeros críticos que vio que Silva era un autor que debía ser tomado en cuenta, se pregunta en 1916: «¿De dónde vino Silva?».[5] Numerosos recuentos biográficos ponen en evidencia el

2. Octavio Paz, *In Search of the Present / La búsqueda del presente. Bilingual Edition*, San Diego-Nueva York-Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1991, p. 46.
3. Miguel Ángel Granado y Guarnizo, «La poesía de Medardo Ángel Silva (juicio crítico)», en Abel Romeo Castillo, editor, *Medardo Ángel Silva juzgado por sus contemporáneos*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1966, p. 27.
4. Octavio Paz, *La búsqueda del presente*, p. 49.
5. Próspero Salcedo McDowall, «Un niño poeta: presentación de Medardo Ángel Silva», en

hecho de que la corta vida del poeta estuvo caracterizada por la desposesión; el mismo Salcedo continúa: «Hay algo de grave en la vida de Silva; es pobre, muy pobre». Y más adelante sentencia: «Para juzgar a Silva como poeta, me basta saberlo pobre y huérfano».[6] Esa orfandad, sin embargo, no era literaria; era de otra matriz; muy pronto Silva se acoge a la lectura de los poetas simbolistas franceses y, se sabe, disfrutó y aprendió de la lectura de Rubén Darío, Amado Nervo, Julio Herrera y Reissig. Esta es, según los testimonios de sus camaradas de la época, la tradición en la que el joven poeta empieza a componer su obra.

También me interesa detenerme en esa imagen de la «pueblerina urbe» de la que viene Silva: el Guayaquil de comienzos de siglo XX como el lugar a partir del cual el joven poeta opone una geografía imaginada, una ensoñación fabricada e inexistente. Conviene recordar que las fechas son importantes en cuanto nos informan no solo de un año determinado sino básicamente de un tiempo histórico y de unas condiciones precisas de ingreso a una contemporaneidad, asunto que no siempre ha sido visto con detalle. Con frecuencia se habla del acceso a la vida moderna, pero habría que especificar, en primer lugar, cómo se presenta esta modernidad y, en segundo lugar, esclarecer de qué modernidad se habla en cada caso.

Un libro publicado en 1929 —diez años después de la desaparición física de Silva— por el Concejo Cantonal de Guayaquil, destinado a subrayar el carácter metropolitano de la ciudad, me permite ejemplificar esta preocupación, pues allí se presenta una serie de fotografías que quiere evidenciar el carácter nuevo de la metrópoli de la ciudad de Guayaquil. Es interesante, a fin de medir el verdadero alcance de esta modernidad, el hecho de que uno de los logros más significativos que se registra es el avance de los trabajos para el saneamiento de Guayaquil; allí se ve, en medio de los edificios de las primeras décadas ahora ya casi totalmente desaparecidos, poderosas máquinas que trabajan en las calles, y el pie de foto que dice que «se hallan en ejecución las grandes obras del alcantarillado y pavimentación». El puerto, años atrás, había sido azotado por las pestes, en particular la de la fiebre amarilla, y por el gran incendio de 1896 que destruyó casi las dos terceras partes de la ciudad.

En este contexto urbano está el niño poeta ensoñando, emulando a los modelos literarios europeos y americanos del período. Silva se nos presenta, entonces, prematura y anticipadamente moderno y, al mismo tiempo, envuelto en una situación personal que lo muestra sin oportunidades de completar su modernidad. Hay una foto que de él se conserva, tomada durante sus años juveniles. Con una caligrafía cuidada e impecable, él mismo ha inscrito en esa foto: «A mi querida madre, devotamente dedico esta mi efigie. Medardo Án-

Abel Romeo Castillo, editor, *Medardo Ángel Silva, juzgado por sus contemporáneos*, p. 5.

6. *Ibíd.*, p. 7.

gel». La foto muestra a un adolescente desafiante de la cámara como evidenciando una seguridad de algo; la luz, que le da en el lado izquierdo del rostro, sirve de claro parámetro para ver la tez oscura de Silva. Acaso con el pelo engominado, mira a la cámara fijamente y, aunque su rostro muestra serenidad, se ve en él la fuerza de una tristeza contenida. Si tratásemos de juntar esta efigie de Silva con algunos de los primeros poemas recogidos de él, el contraste sería verdaderamente terrible y enigmático, pues conservamos composiciones que lo muestran como un ser claramente señalado por la muerte. Pero, al mismo tiempo, hay algo infantil en él; recordemos «Ojos africanos», uno de sus primeros poemas conservados, de 1914:

> Ayer miré unos ojos africanos
> en una linda empleada de una tienda
> Eran ojos de noche y de leyenda
> eran ojos de trágicos arcanos...
>
> Eran ojos tan negros, tan gitanos,
> vagabundos y enfermos, ojos serios
> que encierran cierto encanto de misterios
> y cierta caridad con los hermanos...
>
> Ayer miré unos ojos de leyenda
> en una linda empleada de una tienda
> ojos de huríes, débiles, huraños.
>
> Quiero que me devuelva la mirada
> que tiene su pupila apasionada
> con el lazo sutil de sus pestañas.[7]

Este soneto anticipa ya dos de los temas que estarán presentes en los trabajos próximos del poeta, y que incluso serán núcleo de *El árbol del bien y del mal*,[8] de 1918: la sensualidad con forma de mujer y la muerte. La candidez con que se muestra el texto en relación al «robo» de la mirada por parte de la muchacha contrasta con la serie de misterios, leyendas y arcanos que se puede ver en ella. Desde aquí, la poesía de Silva estará poblada de leyendas construidas a base de mitologías clásicas. La presencia de la antigua tradición estará curiosamente asentada desde estas calles que apenas tienen ya instalación sanitaria.

En 1896 Rubén Darío publicó, bajo el título *Los raros*, un conjunto de

7. Medardo Ángel Silva, *Trompetas de oro y poesías escogidas*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1998, p. 18.
8. Medardo Ángel Silva, *El árbol del bien y del mal*, edición de Abel Romeo Castillo, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964.

semblanzas de algunos escritores que habían llamado profundamente la atención en el poeta nicaragüense, seguramente porque en el conjunto de su obra, a pesar de la diversidad, era palpable en ellos una crítica a algunas concepciones estéticas de las tradiciones literarias en que desempeñaron sus oficios de escritores: Darío atiende la vida y la obra de Edgar Allan Poe, Paul Verlaine, el conde Lautréamont, José Martí, Ibsen, Nietzsche. Así la idea de la *rareza* de estos escritores debe considerarse también en la medida en que, a juicio de Darío, estos escritores promovían una innovación de sus lenguajes poéticos y literarios a base de nuevas audacias que contestaban a la base canónica de sus tiempos. Viendo la tradición de algunos poetas vanguardistas sudamericanos, la estudiosa Tamara Kamenszain ha acuñado la idea de «las provincias de la lengua»[9] para señalar que hay registros que se presentan como herméticos, artesanales o de difícil traducción. Silva bien podría ser visto como un escritor que perteneció a una de estas insondables provincias de la lengua y que, como tantos otros, estaba abriendo espacios para la imaginación de un público lector que aún hasta nuestros días nos asombran. Su carácter de habitante de esa provincia de la lengua nos sirve también para mostrar cómo operan las jerarquías institucionales de construcción de la autoridad y el prestigio literarios, pues Silva no aparece en ni una sola de las antologías contemporáneas producidas fuera del Ecuador.

En el caso del modernismo que se expresó justo en el cambio de siglo del XIX al XX en el Ecuador, la figura de Medardo Ángel Silva puede ser considerada también como la de un «raro»; mas aquí se trata, primordialmente, no de una rareza en el sentido en que la pensó Darío sino de una que evidencia una posición del escritor y que nos permite una primera aproximación a un autor que —en el ámbito local— ha sido considerado uno de los pilares fundamentales de la poesía del siglo XX en el Ecuador. La rareza de Silva está dada por algunas situaciones en que se vio envuelta su obra y su vida. Un hecho especial se nos hace patente si observamos su radical disfuncionalidad como artista —e intelectual— con respecto a la norma en la que se desenvolvió la mayoría de poetas modernistas ecuatorianos. En el Ecuador de la década de 1910, el acto de asumir la escritura modernista suponía el posicionamiento del autor con respecto no solo a una «moda» literaria sino también en relación a una clase y a la necesidad de plasmar un determinado mundo de ideales; este es un rasgo distintivo de la poesía modernista ecuatoriana que confiaba en esta expresión literaria también como un modo de resistir al creciente impacto de los valores, los ideales y la simbología de las clases medias que —veinte años atrás con la revolución liberal— había conquistado nuevos espacios para el

9. Tamara Kamenszain, *El texto silencioso: tradición y vanguardia de la poesía sudamericana*, México, UNAM, 1983, pp. 11-12.

gusto estético y su sola presencia redefinía el papel de las artes poéticas.

Silva, el más destacado de la tendencia según casi todos lo escasos estudios que hay sobre el período, fue el único autor relevante del movimiento modernista que no perteneció a la aristocracia de Quito o de Guayaquil. Este particular rasgo biográfico contrasta con la del resto de modernistas y quizás sea un elemento que haya que explorar más intensamente a fin de lograr una interpretación plena en torno a esta relación de vida y poesía. Sin embargo, su actitud mental ha sido vista como la de un aristócrata; Adoum señala que: «Incluso Silva, de extracción humilde, adhirió a esa actitud aristocrática de su generación, que parece propia del modernismo. ¿No fue, también en eso, su modelo Rubén Darío, "el indio chorotega con manos de marqués?"».[10] Pero el asunto es que este apego aristocratizante no solo le permite colocarse a la altura de los otros modernistas sino que evidencia en él un afán de poner al espacio provincial al ritmo de los tiempos más modernos. La fuga, entonces, buscaba reinsertar el espacio nacional, local, a un ámbito de realidades más universales que Silva hallaba que debían formar parte de la realidad del Ecuador.

Tal vez nos ayuden a iluminar esta situación incómoda que ocupa el poeta algunas de las crónicas que él escribió para el diario *El Telégrafo*; en dicha época, casi un año antes de su muerte, Silva se había convertido ya en figura de autoridad y prestigio a través de la prensa. Por eso es curiosa la mirada que él se hace de la ciudad y de sus habitantes. En una serie de fragmentos sobre la ciudad, escritos como pequeñas excursiones que el poeta realiza con autoridad por las zonas «peligrosas» de la urbe, el poeta empieza a mostrar su descontento, desconfianza y escepticismo frente a lo que serían ciertas caras del progreso; al mismo tiempo, deja pasar toda su sensación cosmopolita entregándole a la escena comentada un ambiente final de admiración mezclado con el miedo.

Es típica esta actitud por la cual la vida moderna causaba terror a los poetas del período, pero al mismo tiempo es impresionante constatar cómo la inestabilidad frente al progreso no parece que es solo una pose sino que deviene de una posición asumida en la vida. En «La ciudad nocturna» el paseante dirá: «El día urbano me es odioso»,[11] y volcará su atención a la noche, tiempo en el cual el poeta podrá percibir de mejor modo las cosas. El poeta, así, se encarga una misión en el paseo de la urbe y acomoda su mirada para ver las cosas de otra manera. Esta «otra mirada» que ofrece el poeta está directamente relacionada con una opción, diríamos ahora, por la periferia o por el margen; el poeta se reconoce como aquel ser que puede penetrar en estos nuevos recovecos desde los cuales establecer una crítica a la vida moderna. Allí es don-

10. Jorge Enrique Adoum, editor, *Poesía viva del Ecuador, siglo XX*, Quito, Grijalbo, 1990, p. 10.
11. Medardo Ángel Silva, *María Jesús* y *Al pasar*, edición de Abel Romeo Castillo, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965, p. 53.

de el poeta se apiada y se alinea con los marginados y los alejados de los beneficios. Es esta solidaridad con los excluidos la que lo lleva a sentir que la noche es peligrosa y fascinante a la vez, por lo que en ese cruce de emociones sustenta la tensión de su visión.

Por eso, en la actitud celebratoria de la modernidad, el poeta le canta al cine, y empieza su alabanza de esta manera: «Mi amor a la penumbra me hace habitúe al cinema».[12] La ida al cine le sirve de pretexto para, desde ese claroscuro, distanciarse ácidamente de los niños bien, aristocratizantes, que asisten a divertirse en el salón. Silva parece que no va a ver las películas sino a percibir cómo allí se juntan las capas sociales; es como si la luz que se deposita en la pantalla le sirviera de lente para ampliar su observación de las cosas de la vida moderna. El poeta modernista utiliza la crónica como una máquina que fabrica una comprensión más cabal de los distintos momentos en los cuales, en la calle o en los lugares públicos, las esferas se cruzan y se exacerban ciertas contradicciones. Las crónicas de Silva están matizadas por una fuerte carga de apuesta anti-burguesa aunque, como lo hemos visto con la idea de la modernidad, hay que especificar siempre de qué burguesía se trata. Ya se sabe que, a raíz de la profundización del proceso liberal de 1895, las clases en el poder buscan en la época mecanismos de afirmación y no tienen aún una verdadera capacidad de proponer un proyecto de edificación de la nación. Es cierto que, ante la emergencia, se produce una suerte de racionalización que ocurre sobre todo en el ámbito urbano de Quito y Guayaquil.

De todos modos, la condición portuaria de Guayaquil permite la adquisición, por parte de la aristocracia criolla, de bienes que los colocan imaginariamente en una conexión con Europa; las familias adineradas, vinculadas a la exportación de cacao y café, van a llevar la «alta cultura» por intermediación de las compañías de teatro y ópera, y para ello el teatro se vuelve arquitectónicamente un paso indispensable de los sectores pudientes. En este juego de acumulación de bienes culturales, el cine en cambio representa la posibilidad de acceso a un imaginario extranjero en los sectores populares; los cinematógrafos, muchos de ellos a cielo abierto, son verdaderas canchas donde se improvisa un ruidoso proyector que deja ver el mundo otro. Me parece percibir que es esta realidad la que a ciertos críticos les ha hecho decir que «El modernismo ecuatoriano nació en Guayaquil».[13] La proliferación de las revistas modernistas, algunas de las cuales aparecen ya en 1896, se da efectivamente en Guayaquil. El contacto a través de los bancos es decisivo para hacer posible ese deseo europeo de la aristocracia criolla. Imagino al niño Silva en contacto con

12. *Ibíd.*, p. 70.
13. Mario Campaña, editor, *Poesía modernista ecuatoriana*, Quito, Libresa, 1991, p. 13.

los escaparates de los almacenes de importaciones con lámparas, muebles y adornos que le estimularán su imaginación.

Esta experiencia en relación a la novedad de los objetos junta a Silva con el movimiento modernista en general. Si seguimos una afirmación muy interesante de Saúl Yurkievich, entenderemos que es esta «poética del bazar»[14] la que está operando como dispositivo que estimula la escritura poética; en Silva también es notable no solo la enumeración de objetos «modernos», del día y de la hora actual, sino también la rearticulación para fines modernos de autores y libros de la civilización universal. En la estética modernista, incluida la de Silva, todo está exhibido para que sea visto, propagandizado y finalmente adquirido.

Este ambiente de modernización material y cultural posibilita a Silva adecuarse y moverse dentro de las reivindicaciones conocidas como modernistas, por ejemplo, el hecho de que en Silva existía ya una conciencia profesional del quehacer literario, pues —a diferencia de los otros miembros del movimiento modernista, Arturo Borja y Humberto Fierro que publicaron sus poemas en revistas y solo tardíamente en forma de libro— su primer volumen poético apareció en 1918, editado bajo un plan poético que trata de dar coherencia a los textos que lo componen. Este incipiente sentido de decantamiento del oficio es natural que se haya dado en Silva porque la divulgación de la cultura está ligada también a las condiciones tecnológicas de comunicabilidad, por lo que los puertos eran en el período los lugares privilegiados donde recalaban no solo los barcos con importaciones europeas sino fundamentalmente los libros y otros bienes culturales.

En el Ecuador de principios de siglo la cultura se concentraba en Quito y Guayaquil, ciudades que eran las más importantes en torno al crecimiento poblacional y urbano y que ya se ponían en el ambiente de la modernización. Pero es preciso anotar cuidadosamente esto para evitar el riesgo de proporcionar una falsa idea de orden y progreso que en realidad no existía en ese entonces; este es el período del auge de racionalización y ordenamiento de la ciudad, a través de normas de salubridad, alumbrado público, ordenamiento vehicular, en fin, el inicio —tan solo el inicio— de una voluntad urbana racionalizadora que trataba de mantener un esquema de control de la ciudadanía.

Tomando en cuenta estos elementos preliminares resulta útil un acercamiento a algunos poemas de Silva. *El árbol del bien y el mal*, en edición publicada por el propio autor en Guayaquil en 1918, abre el universo simbólico del poeta con un curioso poema denominado «La investidura», fechado en 1915, en el que se percibe la fuerte presencia de una voluntad de estetización de las cosas, uno de los rasgos notables del trabajo poético de Silva. El texto, que se acoge a un epígrafe que valora la fantasía verbal, en más de un sentido es tí-

14. Saúl Yurkievich, *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976, p. 12.

pico del modernismo por el manejo de los versos con frases pulidas, sonoras y elegantes, donde la naturaleza se presenta ante los ojos del hablante lírico —y frente a los lectores de la época— como un objeto estético en sí, que atesora la belleza posible de la humanidad: «Fue en un poniente mágico de púrpura y oros: / con música de brisas en los pinos sonoros».

Por otro lado, este poema va hilando la investidura del poeta, que se da en una especie de rapto momentáneo alejado de toda mundanidad que se acopla dramáticamente con esta naturaleza silenciosa donde hay un Él que tiene la capacidad de hablarle a las cosas. Se percibe con claridad el sitial importante que ocupa este ser que habla «la Palabra Infinita» y que tiene el don de la palabra y, por tanto, de cambiar el orden de la experiencia física del mundo. A base de un trabajo permanente de apropiación cultural del legado de todas las civilizaciones, este poema aparece también como iniciático, ya que despliega toda una voluntad de afirmación de la personalidad de quien ha sido gratificado con este regalo de la palabra.

Así la voluntad de labrar arte en la palabra literaria parecería ser uno de los fines de este poema, que no hace otra cosa que colocar al artista en una dimensión casi sagrada desde la cual se autoriza para hablar de las cosas del orbe. Lo que permitiría la capacidad de intervención poética en el mundo, por tanto, sería esta investidura de poder sobre el lenguaje y también sobre las cosas. Quien es investido en el texto es el hablante lírico que se llama a sí mismo «lírico adolescente» y que estará pronto poseído por «la sagrada fiebre», lo que nos conecta a una cierta marca emblemática del modo en que conjugará Silva la relación entre poesía y enfermedad. Esta sagrada fiebre emana una potenciación de vida, pues la investidura es elevada al extremo de una superioridad por la cual se halla por encima de las cosas: ha adquirido por esta vía un punto de vista estratégico tal que le permite abarcarlo todo desde el arte.

También es sustantivo esta manera de reconocerse y de subrayar el carácter de juventud en el bardo; esta connotación de lo adolescente funciona como una denegación de lo que se adolece, ya que el rasgo de juventud aquí está tomado como un mecanismo que facilita la apropiación de la poesía, como si Silva quisiera a toda costa involucrar su vida real cronológica a la poesía que está haciendo en medio de la conciencia de juventud. Este poema, acaso portador de más de una clave en todo el conjunto, nos lleva a percibir una cierta concepción del arte de Silva, pues la escritura aparece ligada a un proceso de mejor conocimiento del ser; la poesía sería, entonces, un mecanismo verbal para dotar al ser de una brújula que hable ante todo del propio ser. Tanto es así que, en la sonoridad en que este texto se desenvuelve, es el ritmo de la poesía el que puede apaciguar hasta el ruido que viene de la naturaleza, lo que inscribe una clara impronta modernista porque Silva también ha aprendido a buscar una suerte de sonido esencial en el discurso del poema.

Debe considerarse además el proyecto del artista letrado que se dibuja en este poema, donde la investidura resuena como la adquisición y el manejo de un poder que se da desde el ideario modernista, que es «contaminado» por el propio universo vital que Silva incorpora en su poesía. Por ejemplo, es curioso el hecho de que —frente a la pureza natural en la que están dadas las grandes líneas de la poesía modernista— aparezca una fauna y una flora que, en principio, rompen los esquemas del arte modernista; así, al mismo tiempo que hay un afán por hacer exótico el escenario de la investidura, se puede observar un ejercicio de impureza presente en esta selva especial en la que enreda sus sentidos, pues —frente al mundo del león— nos hallamos ante insectos varios, pulpos, «humildes yerbas» que se igualan a las rosas, lo que brinda una primera pista para explorar el efecto del mestizaje en Silva y la búsqueda por su posición intelectual para tratar de clarificar el modo en que el modernismo fue asumido por Silva desde su mezcla y raíz americana, ya no desde el exotismo sino desde la precariedad, la pobreza, y la presencia de lo indígena en su cultura.

El siguiente conjunto poético de *El árbol del bien y del mal* se denomina «Las voces inefables, 1915-1916», y son nueve sonetos que se van leyendo acumulativamente: la información y la emoción que un soneto entrega es resuelta, ampliada o citada en los siguientes. Esto le da un sentido de organicidad y sistematicidad a esta serie. Dotados de cierto aire religioso, el conjunto de poemas trabaja, paradójicamente, en la negación de lo religioso para proponer una valoración de las cosas asentada en la aguda observación del yo poemático; Silva apela a elementos claramente religiosos del catolicismo pero para subvertir, desde el interior de ese mismo sistema cultural, algunos de sus valores.

En esta línea de interpretación el poema «Al angelus» ofrece un agudo contraste entre la experiencia pagana y el catolicismo al hacer referencia a «el viejo Kempis o el Devocionario...»; en «Crepúsculo de Asia», bajo cuyo título parecería que el lector se verá dirigido a una suerte de crítica orientalista, percibimos más bien el triunfo simbólico del ambiente de las mil y una noches; en «Hora santa» los aires musicales de Chopin son el marco natural de una escena altamente sensualizada; en «La respuesta», que parece tratar el tema del amor no correspondido, el tono de búsqueda de lo religioso es tan adornado que se puede entrever una ironía en el tratamiento de la pareja; por otro lado, también podría pensarse que, en la necesidad de encontrar una contradicción, la presencia de esta pareja es solamente un dispositivo para elaborar otras formulaciones; simplemente la invención de ese receptor se muestra aquí bajo la forma de la pareja, pero en realidad podría estar ocultando la presencia de lógicas distintas de sensibilidad y, por tanto, es una especie de enmascaramiento de la voz poética.

«Junto al mar» es el poema de llegada a la vastedad inconmensurable del océano, como parte de una ritualidad humana que adquiere cierta religiosidad

terrenal; otra vez, la presencia de una pareja muestra la necesidad del hablante lírico de dibujar un otro que funcione como interlocutor de su poesía. En «Vesper marino» la apelación a un tú nos haría pensar más bien en una suerte de dialogismo interno, puesto que, en ausencia de un otro claro con quien debatir, el poeta necesita inventarse una voz —esta vez una interior— que le permita seguir jugando con estos valores opuestos. El vencimiento del hablante lírico, arrodillado ante el poniente en el mar, nos confirma también esta voluntad estetizante mediante la cual el poeta intenta transmitirnos la sensación de una imagen bella.

Los tres últimos sonetos están determinados por un tono de cierre. En «La muerte perfumada» notamos una vocación lírica por la muerte, que estaría en franca contradicción con ese aire religioso con el que ha iniciado la serie, pues funciona como una suerte de contestación por la cual el ser carnal piensa y cree que es posible disponer de su vida, cuestión que en la tradición se ha considerado como un asunto exclusivamente divino. «Intermezzo» llena el conjunto de una tonalidad casi fúnebre en tanto que «Preces de la tarde» encompasa toda esta arte poética y la conecta con un ejercicio de transfiguraciones.

Vuelvo a mi reflexión inicial acerca de esta condición de niño y poeta que ha conjugado Silva en la mayoría de sus comentaristas, pues no se trata de un dato cronológico solamente, sino la evidencia de cómo arte y vida se interrelacionaron en la práctica de Silva y, sobre todo, cómo su vida juvenil estuvo puesta al servicio de una literatura; para ello Silva debió en realidad envejecer aceleradamente; hay testimonios que indican que vestía muy formalmente en los años en que ya había obtenido reconocimiento, siempre con trajes oscuros de casimir —a pesar del calor tórrido de Guayaquil—, con bastón, con quevedos que le daban un aire intelectual de vieja figura consagrada. Gonzalo Zaldumbide dirá: «¡Lo mató su juventud!».[15] Nosotros diríamos: lo mató la entrega a la poesía, lo mató su concepción de apuesta absoluta por el arte en un medio que aún no habría podido entenderlo cabalmente, lo mató la necesidad de fuga y su anticipo de modernidad en un espacio social que aún bregaba por alcanzar conquistas que no incluían —y que a lo mejor no incluirán— la poesía. ❁

Bibliografía

Aching, Gerard. *The Politics of Spanish American* modernismo: *By Exquisite Design,* Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

Achugar, Hugo. *Poesía y sociedad (Uruguay 1880-1911),* Montevideo, Arca, 1985.

15. Gonzalo Zaldumbide, «Un poeta suicida: Medardo Ángel Silva», en Abel Romeo Castillo, editor, *Medardo Ángel Silva juzgado por sus contemporáneos,* p. 60.

Ayala Mora, Enrique. *Historia de la Revolución Liberal ecuatoriana*, Quito, Corporación Editora Nacional / Taller de Estudios Históricos, 1994.

Campaña, Mario, editor. *Poesía modernista ecuatoriana*, Quito, Libresa, 1991.

Darío, Rubén. *El modernismo y otros ensayos*, edición de Iris M. Zavala, Madrid, Alianza, 1989.

[Falconí, Aurelio, editor]. *Álbum-guía de la ciudad de Guayaquil*, Guayaquil, Imprenta y Talleres Municipales, 1929.

Fernández, Teodosio. *La poesía hispanoamericana (hasta final del modernismo)*, Madrid, Taurus, 1987.

— *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1987.

Ferrari, Américo. *El bosque y sus caminos: estudios sobre poesía y poética hispanoamericanas*, Valencia, Pre-textos, 1993.

Goic, Cedomil. «Generación de Darío», *Los mitos degradados: ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1992.

Handelsman, Michael H. *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador: 1895 1930. Ensayo preliminar y bibliografía*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981.

Jiménez, José Olivio, editor. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 1994.

Jrade, Cathy L. «Modernist Poetry», en Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker, editores, *The Cambridge History of Latin American Literature. Volume 2: The Twentieht Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996: 7-68.

Kamenszain, Tamara. *El texto silencioso: tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*, México, UNAM, 1983.

Kirkpatrich, Gwen. *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish-American Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1989.

Monasterios, Elizabeth. «Poesía y filosofía: el aporte de Paul Ricoeur al estudio de la metáfora» (en prensa).

Navarro Durán, Rosa. *Cómo leer un poema*, Barcelona, Ariel, 1998.

Paz, Octavio. «El caracol y la sirena (Rubén Darío)», *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*, México, Joaquín Mortiz, 1969 [1965].

Pérus, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, La Habana, Casa de las Américas, 1976.

Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo: circunstancia socioeconómica de un arte americano*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.

— *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.

Siebenmann, Gustav. *Poesía y poéticas del siglo XX en la América hispana y el Brasil: historia, movimientos, poetas*, Madrid, Gredos, 1997.

Tinajero, Fernando. *De la evasión al desencanto*, Quito, El Conejo, 1987.

Yurkievich, Saúl. *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
14/2002/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

CANONIZACIÓN LITERARIA DEL MITO DE EVA PERÓN. EN TORNO A LA TRILOGÍA DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

Zulma Sacca

LAS MEMORIAS DEL GENERAL: EL ESPEJO DOCUMENTAL

> *Cada uno de los datos de este libro tiene un documento, una carta, una cinta grabada que avala su veracidad.*
>
> Tomás Eloy Martínez,
> *Las memorias del General.*

El Peronismo es el contenido privilegiado en la producción de Tomás Eloy Martínez (T.E.M.). La adicción comenzó en su labor periodística y continuó en su éxito como narrador de ficciones. Podría afirmarse que un *leitmotiv* de su obra es la ficcionalización del periodista en la investigación de la «verdad peronista». Tal ficcionalización se ubica en la década de 1960 durante el exilio del caudillo en Madrid; sería el inicio de la obsesión de Tomás que abandona su lugar de periodista testigo y se involucra en un *yo-autobiográfico*. La acentuada ambigüedad de Perón por aquellos años y la confusa proyección de su figura para la política argentina se multiplicaba al infinito porque no había posibilidades de un contacto directo del líder con su pueblo, sino un circuito opacado por la mediación de mensajeros que viajaban incesantemente de Buenos Aires a Madrid. Esta indefinición de Perón —referente del discurso periodístico— se traslada a la historia personal del periodista como la representación de la zozobra que agobiaba a los argentinos en aquel entonces. Los motivos que agigantan la «presencia de la ausencia» eran dos incógnitas: el paradero del cadáver de Evita y la vuelta de Perón. Durante diecisiete años, estos acertijos no encontraron asidero en racionalidad alguna y habilitaron

una discursividad mítica primero en el relato oral y luego en la escritura literaria.[1]

Desde el exilio madrileño la escritura de T.E.M. quiere reconstruir la historia de Perón. Sin proponérselo genera la posibilidad de una entrevista que se constituirá en el núcleo de la retrospección para «saber» la verdadera historia del caudillo. La necesidad de «saber» se instaura, obviamente, como la contrapartida de «poder», lo cual implica la renuncia a ver en el periplo del periodista T.E.M. hallazgos casuales o el producto de la agitación que los argentinos vivían en los años 60 en torno al ex presidente. Existe una minuciosidad manifiesta que tiene que ver con la intención del escritor de recabar información fidedigna y la proyección que ella tendría en lo inmediato y veinte años después para la sociedad argentina. Es significativa la elección del autor por la vertiente ficcional como superadora de lo periodístico o testimonial, por cuanto le ofreció la posibilidad de proporcionar visiones abarcadoras implícitas en el modo discursivo —el literario— que contiene en sí los resortes para expresar la realidad en su cualidad multifacética, escurridiza e ilusoria, «¿por qué la ficción no podría también proponer una lectura propia de las verdades históricas?».[2] En definitiva, la literatura es el medio que elige T.E.M. como el más apto para expresar el simulacro de los hechos y el simulacro de las palabras que intentan representarlo.

Las memorias del General (1996) junto con las novelas *La novela de Perón* (1985) y *Santa Evita* (1996) son agrupadas en el presente estudio, básicamente, por la temática que las aglutina y por las relaciones intertextuales que establecen entre sí. Otras podrían ser las similitudes y diferencias, pero a efectos de este estudio, menciono solo aquellas.

Como manifestara anteriormente, el objetivo de este capítulo es buscar en la trilogía la formulación y redefinición de la narrativa histórica teniendo en cuenta las nuevas teorías sobre la historicidad y la ficción. Pretendo demostrar cómo estos textos participan de estas corrientes que formulan conceptos sobre la metaficción.

Las memorias del General es un conjunto de siete ensayos publicados en 1996, precedidos por un prólogo que acota dos aspectos característicos de la

1. Me refiero a los relatos sobre el cadáver instalados en la leyenda, que analizaré más adelante y figuraciones como «el avión negro» referidos *a la vuelta*.
2. In extenso: «¿Cómo no pensar que, por el camino de la ficción, de la mentira que osa decir su nombre, la historia podría ser contada de un modo también verdadero —al menos igual de verdadero— que por el camino de los documentos? Lo que en la prensa sucumbe a la fugacidad, lo que se ha degradado en los archivos por obra del polvo o de la negligencia, en la literatura mantiene intacto su valor testimonial y simbólico». T.E.M., «La Argentina imaginaria», *Página 12*, 20/VI/1993.

escritura de T.E.M. sobre el peronismo: la autorreferencialidad y la inquisición sobre la verdad que transmite la historia:

> Pero cuanto más investigaba, más se me confundían las verdades. Los documentos y con frecuencia también los recuerdos de los testigos contradecían a tal punto lo que Perón o los historiadores de Perón habían sancionado como verdad que a veces yo creía estar ante dos personajes distintos (*Las memorias...*, 13).

No es un libro fácil de catalogar desde el punto de vista genérico, participa igualmente de la «memoria canónica», el periodismo, lo testimonial, lo novelesco y lo ensayístico. Es un texto polémico en este sentido sobre todo si atendemos a su relación seminal con otros libros del autor y la autorreflexión que propicia con las convenciones de los géneros que él mismo incluye.

Es un libro que reitera con insistencia la veracidad de lo que dice haciendo corresponder un «documento» a cada hecho. El narrador aclara que la profusión de citas proviene del afán de hacer creíble lo que escribe. De modo que este texto se constituiría en un documento —que remite a otros documentos en su desarrollo— y en un elemento de cita para los demás escritos de T.E.M. sobre el peronismo. Aunque lo parezca, este sistema de documentos que avalan documentos están dirigidos a la ficcionalización y no a contar «la verdadera historia», el autor no lo cree posible:

> Tanto Perón como Borges compartían la idea de que los documentos se pueden manipular en la Argentina con una cierta impunidad. Perón había aprendido que el poder es siempre impune; Borges a su vez, sabía que todo testimonio del pasado está sometido en la Argentina a un proceso de sistemática e inevitable destrucción.
>
> Los documentos son dignos de desconfianza no solo porque el poder político y los historiadores terminan manipulándolos *pro domo sua*. Lo son, también porque desaparecen, se extinguen, se esfuman, pierden su valor como prueba. En este contexto cualquier historia, cualquier dato puede ser fabricado o inventado (T.E.M., «La Argentina imaginaria», 1993).

En el prólogo de *Las memorias del General* se discrimina lo que es historia de lo que no lo es y se precisa sobre las características genéricas de la memoria y de la biografía. A su vez, a lo largo del libro se vuelve sobre estos conceptos en boca de los personajes como uno de los mecanismos para poner al descubierto el proceso de construcción de la historia como un discurso que se encarama repetidamente sobre la verdad y la apariencia: el juego consiste en decir y desdecir, sospechar y no encontrar la pista o tener la prueba abrumadora que luego se pierde. El libro reproduce en su estructura un juego de es-

pejos infinito porque, a pesar de hacernos creer que el afán documental mostrará la verdad de la historia o al menos una versión sobre los acontecimientos, lo que hace, finalmente, es interponer un espejo que proyectará las infinitas versiones.

El núcleo central son «Las memorias del semanario *Panorama*» que se despliega y continúa en «Las memorias de Puerta de Hierro» y «Documentos». Estos dos capítulos son la explicación del proceso de escritura de las primeras memorias. Los cuatro capítulos que restan son una derivación o corolario del núcleo central de las «memorias»:[3] una exposición académica, un artículo periodístico y dos relatos novelados.

En el plano autoral, T.E.M. realiza un juego que, en apariencia, contribuye a la credibilidad del relato pero que, en realidad, se articula a la disgregación del par real/ficticio. Los planos autorales de *Las memorias del General* son una reminiscencia de Cervantes[4] en la trayectoria del manuscrito de las hazañas del hidalgo manchego entre Cide Hamete, un traductor y el autor. Recurso que recuerda también a Borges en más de un relato. Las memorias tienen tres yoes autorales y se categorizan de modo distinto en una parábola que va de la memoria a la historia. Aunque, además, existiría otro plano superior mentado por Perón en el que él estaría situado, según T.E.M. en el capítulo «Perón y los nazis»:

> ... burla de la historia, a la que Perón había querido siempre domesticar escribir a su manera, «creando paso a paso una memoria que acabará por ser la memoria de los demás», como me dijo en junio de 1972? ¿O más bien esa confianza ciega, tan propia del último Perón, de que sus actos estaban por encima de la historia, lejos de todo juicio posible, en una esfera situada más allá de la moral y de los odios, a donde no podía llegar ni siquiera la contrahistoria escrita por sus adversarios? (*Las memorias...*, 179).

El yo autoral de Perón correspondería íntegramente a «Las memorias del semanario *Panorama*», serían las que el periodista califica como memorias ca-

3. Aclaro que dada la frecuencia y diversas acepciones del término *memorias,* utilizaré las minúsculas como sustantivo común para el término genérico, el entrecomillado para referirme a cualquiera de los capítulos «memorias» (las de Puerta de Hierro, por ejemplo) y la bastardilla para el título del libro.

4. Amalia Pulgarín al analizar la metaficción historiográfica dice: «Tenemos que reconocer que gran parte de las técnicas subversivas que hemos mencionado son rasgos típicamente cervantinos, presentes ya en el *Quijote* en forma de rupturas, digresiones, interpolaciones, autorreferencialidad, desmitificación, etc. En épocas en las que se habla de crisis de la novela, el *Quijote* vuelve a cobrar vigencia y los novelistas buscan la misma fórmula cervantina para aplicar a sus ficciones» (Pulgarín, 1995: 210).

nónicas o serviciales. El yo autoral del secretario José López Rega se encuentra discriminado por la disposición tipográfica en «Las memorias de Puerta de Hierro» y a su vez implícito en «Las memorias del semanario *Panorama*», sería el autor de «... un merecido documento...». El yo del periodista es el que recogió los testimonios de testigos en «Documentos» y el que publica la versión anotada de «Las memorias del semanario *Panorama*», es decir, «Las memorias de Puerta de Hierro». Posteriormente recopila este material, le agrega los otros cuatro apartados inspirados en la lejana entrevista y publica *Las memorias del General*. Se trata, en definitiva, del mecanismo último de la escritura: la recurrencia y la autorreferencialidad.

Las intenciones de los tres autores no se contradicen, más bien se complementan porque imitan los procedimientos paralelos de la historiografía y de la literatura para desentrañar el acontecimiento: Perón quiere escribir las memorias canónicas, López Rega, «... el merecido monumento a su ejemplo político...» y el periodista, llenar los vacíos; solo logra, según sus palabras, «...confundir las verdades».

El juego de los planos superpuestos aparece en otros niveles discursivos; específicamente en la construcción del referente como verídico se destaca —luego de los niveles autorales— la descripción detallada de los momentos de gestación de cada capítulo acompañada por la datación precisa. Va más allá de la doble indicación de las fechas —la del momento de la escritura y las mediaciones editoriales hasta la publicación— procura plasmar en cada caso un complicado periplo que se complejiza aún más por tratarse de este acontecimiento en particular. El recorrido común de los siete ensayos sería: gestación, publicación, corrección, otras publicaciones, esta publicación. Al tiempo que cada estadio se opaca por sucesos inesperados que lo demoran o disgregan. Cada versión del personaje de T.E.M. tiene otras versiones de otros enunciadores que la corroboran o refutan. Se suman procedimientos como la traducción, la tachadura, el «guitarrero», o sea, la puesta en acto de géneros discursivos que puedan venir al caso y que descubren la hipercodificación de cualquier construcción verbal.

La incorporación de estos discursos sigue un comportamiento parecido al de las citas. Las citas constituyen la referencia a la realidad dentro de la escritura, el texto cita a otros discursos posibles, reales o ficticios. Algunas veces aparecen entrecomillados o con tipografías diferentes, lo cual no se lee solamente como la garantía de autenticidad del texto trasladado sino como señales de la integración de un texto a otro, por lo tanto, también ficción. Una escritura que se constituye como alternativa a un sistema único y brinda el privilegio de lo dialógico y lo híbrido.

Estas estrategias confluyen en la característica más definitoria de la narra-

tiva de las últimas décadas: la crisis de la referencialidad. Linda Hutcheon[5] señala que «la historia es utilizada y nunca reflejada cristalinamente (...) la metaficción historiográfica enseña a sus lectores a ver todos sus referentes como ficticios, como imaginados». *Las memorias del General* son el eco de las dudas sobre la historia como pasado textualizado al que es difícil acceder en su totalidad, por eso los mecanismos que utiliza —la ambigüedad autoral, la autorreferencialidad, la hibridación discursiva, las relaciones intertextuales e intergenéricas— insisten en la dificultad para representar la realidad.

Los documentos adicionados no intensifican el verismo de la historia, al contrario acentúan la duda y la irrealidad. La desestabilización se produce a través del efecto irónico cuando el periodista remarca el anacronismo del velorio de Mitre, que Perón habría obviado sin rubores, o reproduce un diálogo con el ex presidente donde le habla «con entusiasmo» de Helmut Gregor seudónimo de Josef Mengele. Constantemente se alude a la falsedad de la historia de modo que queda enlazado lo que se cuenta como verdadero y lo que se consigna como mentira.[6]

Es un libro que no pretende reproducir los hechos sino instalar la certeza de que los hechos toman muchas direcciones. De allí que cada mecanismo esté dirigido a prelación de la duda y la conjetura enfrentadas a las verdades institucionalizadas. T.E.M. es partidario de la idea de que la escritura es la transformación de los hechos mediante la intervención de la imaginación, que lo imaginario es el componente esencial con el que percibimos la desmesura de una historia en sí novelesca.

La novela de Perón: una versión contra la incredulidad

Esa pasión de los hombres por la verdad le ha parecido siempre insensata.
Tomás Eloy Martínez, *La novela de Perón*

La novela de Perón se perfila como un intento muy amplio de las exploraciones de las que puede dar lugar el género. La historia que relata no se presenta en forma lineal sino a través de los recuerdos y de la escritura misma en tanto corporizadora de recuerdos. Frente a la narración totalizadora de la historia, como la ofrecen los textos historiográficos, en esta novela se encuentra una historia fragmentada a fuerza de recuerdos y de relatos. Procuro una lec-

5. Citada por Pulgarín, 1995: 55.
6. Cfr. Pulgarín, *ibídem*.

tura de indagación de *La novela de Perón* en clave de las pautas de análisis que proveen los estudios sobre la metaficción historiográfica, que acotaré sobre la base de los elementos del propio texto: la novela como un procedimiento basado en conexiones intertextuales y recurrencias, la escritura como catalizador de la memoria y el olvido y la deconstrucción del mito político y cultural del general Perón.

T.E.M., al elegir este personaje como protagonista, está eligiendo también un tema que refleja el personaje y que constituye la preocupación de toda su producción, es el tema de la verdad histórica, abordado ya en el apartado anterior. Esta figura[7] es propicia para discutir el género novela y la historia en la catadura del líder carismático. Tal manifestación comienza en el título que instala la doble significación «de» por «escrita por» o «acerca» —las preposiciones parecen estar destinadas a ser la verbalización más acabada de la ambigüedad—. Además, los epígrafes del comienzo, uno de Hemingway y otro de Perón al autor, y los títulos de los capítulos son la palmaria comprobación de que el lenguaje es un artilugio sutil sustentado en la ironía y la paradoja. Palabras cuya composición semántica es un dualismo: «cambalache», «zigzag», «contramemorias» o frases que se cargan de ironía al desvincularse de su contexto originario o uso común: «si Evita viviera», «con el pasado que vuelve», «ciclos nómades».

Ilumina una lectura de este tipo el principio ordenador de las novelas al que adhiere el autor:

> Es lo que de un campo inverso está haciendo la historia con la literatura. La «*nouvelle historie*» o «*intellectual history*» ha adoptado las herramientas técnicas y las tradiciones narrativas de la literatura para rehacer a su modo la historia tradicional (...) Cuando digo que la novela sobre la historia tiende a reconstruir, estoy diciendo también que intenta recuperar el imaginario y las tradiciones culturales de la comunidad y, que luego de apropiárselas, les da vida de otro modo (...) La ficción crea otra realidad y, a la vez, renueva el mito. Forjamos imágenes, esas imágenes son modificadas por el tiempo, y al final no importa ya si lo que creemos que fue es lo que de veras fue (T.E.M., «Argentina entre historia y ficción», 30).

La novela de Perón es una obra que quiere contar la vida del caudillo desde sus antepasados hasta el día de su muerte.[8] Para ello fragmenta esa historia en ocho relatos que la integrarían:

7. El término «figura» por su plurisignificación puede entenderse, en este contexto, referido tanto a la «estampa» de líder como al sentido derivado del campo de la retórica, ya que, la representación de las personas que alcanzan notoriedad pública puede «leerse» de la misma manera en que se lee un tropo.
8. En el paratexto de la edición que manejo, firma el autor: «En esta novela todo es verdad.

- Los últimos días del exilio y el viaje de vuelta.
- Las memorias.
- Las contramemorias.
- Los testigos (que incluye la entrevista con Mercedes Villada Achábal viuda de Lonardi).
- Historia de Arcángelo Gogi.
- Asesinato de Aramburu (que revela el paradero del cadáver de Eva).
- Historia de Nun y Diana.
- T.E.M. cuenta a Zamora la entrevista de Puerta de Hierro.

Cada uno de estos núcleos tiene un registro y un narrador particular. Las historias se entrecruzan, se superponen y se remiten unas a otras compaginando la vida de Perón, tal como se percibe la vida: fragmentada, contradictoria y misteriosa. La metáfora de los ojos de la mosca capta el sentido general del procedimiento:

> Una mosca se posa en el espejo de automóvil afuera (...) Tiene azul el lomo, las alas sucias de ollín y ávidos los ojos: compuestos ojos, de cuatro mil facetas cada uno. La verdad dividida en cuatro mil pedazos (...) Bajo la mosca, en el espejo del Renault, cabe la entera postal del Peronismo... (*La novela de Perón*, 226).

Estas historias no guardan relación de subordinación, no obstante, la línea de sentido a partir de la cual se dispone la novela es el destierro del caudillo y de allí se escriben variaciones sobre su vida. La razón por la que el exilio madrileño se consolida en centro tiene que ver con que es entonces cuando T.E.M. conoce personalmente a Perón y le hace la famosa entrevista. Porque el ostracismo es el hecho trascendente en la desestabilización del caudillo y es a partir de entonces cuando se puede percibir al «Perón íntimo», figura superadora del estratega militar, el político, el esposo de Evita, el primer trabajador, etc. Además, el exilio configura las tres voces hegemónicas de la novela: T.E.M., Zamora y Perón. Ellos son la ficcionalización de personajes reales, son personajes de ficción y son la ficcionalización de tres escritores. Por consiguiente, la novela destaca en el General otra faceta, aunque ya conocida, la de escritor. Perón es escritor motivado en el deseo de modificar el pasado, quie-

Durante diez años reuní millares de documentos, cartas voces de testigos, páginas de diarios, fotografías. Muchos eran conocidos. En el exilio de Caracas reconstruí las memorias que Perón me dictó en 1966 y 1972 y las que López Rega me leyó en 1970, explicándome que pertenecían al General aunque no las haya escrito (...) Así fue apareciendo un Perón que nadie había querido ver: no el Perón de la historia sino el de la intimidad».

re «desrecordar» a guisa de un prestidigitador que manipula el material con que está hecha la historia:

> ...los documentos se borran, se destruyen. Eso no me preocupa. Vea cómo son las cosas. Si he vuelto a ser protagonista de la historia una y otra vez fue porque me contradije (...) Tengo que soplar para todos lados, como el gallo de la veleta. Y no retractarme nunca, sino ir sumando frases. Barro y oro, barro y oro... No es la estatua lo que busco sino algo más grande. Gobernar la historia... (*La novela de Perón*, 218).

De igual manera, T.E.M. persigue «destejer la desmentira», porque adhiere a una poética donde la novela se concibe como un macrogénero que contiene en sí a otros géneros[9] y puede decir la «verdad» a través de dispositivos ficcionales. La historia, la biografía o la reseña periodística pueden «tejer» una mentira desde un lugar de enunciación marcado por la verdad, en cambio, el novelista puede «tejer la desmentira» —o sea una verdad complejizada por la intersección de otros discursos sociales— desde un lugar de enunciación marcado por la ficción.

La novela comienza con un sueño, Perón sueña con su madre que en el Polo Sur le dice que ha llegado el fin de la historia. Índice y anticipación, este sueño es la gran metáfora de la historia que referirá la novela. Se engarza con muchas significaciones como el miedo de Perón a la historia pero primordialmente induce al carácter ilusorio de todos los acontecimientos y a su cualidad para reducir la vida a algo ininteligible.

En estrecha vinculación, el problema de la escritura se visualiza como decisivo en la novela. Se refracta en las estrategias tanto en la articulación de los relatos, la atribución de una gestación y sus detalles como las relaciones intra e intertextuales. Las contramemorias son los «Documentos» novelados de *Las memorias del General,* «Las memorias» dictadas por Perón a López Rega son refutadas y reescritas en «Las contramemorias», Zamora cita a los testigos porque debe escribir la verdadera historia de Perón y nunca lo consigue a causa de azarosos desencuentros,[10] por el contrario, sabe la verdadera historia del asesinato de Aramburu pero no podrá escribirla jamás por un desencuentro con la historia.

9. Remito al concepto bajtiniano de géneros discursivos.
10. Podría pensarse que la lógica que rige al deambular de Zamora es el del «azar y sus secretas leyes» porque busca algo que no encuentra y encuentra algo que no buscaba señalando de muerte su destino. Zamora es un personaje que participa de elementos constitutivos de lo heroico, en tanto los acontecimientos se le imponen y no puede tomar decisiones que lo modifiquen.

Una cadena de asimilaciones semánticas conduce a socavar la certeza sobre los acontecimientos, la memoria y la palabra que las representa. El misterio se sustenta en el halo de indefinición que apresa al pensamiento en los intentos humanos por aprehender la realidad. Otra metáfora explicativa, como los ojos de la mosca, la del pájaro, aglutina esa cadena de sentidos. Los elementos etéreos como el polvo, el polen y el vuelo del pájaro son el vértice simbólico de lo inaccesible en tanto inasible de la memoria y de la escritura destinada a conservarla y, tal vez volatilizarla al mismo tiempo. Los personajes-narradores persiguen la posesión de la verdad que «vuela» del papel, de la mente o entre las conversaciones. Los recuerdos se dejan sospechar pero nunca atrapar por su anclaje imaginario. Son deseos porque son fantaseados, en consecuencia, no existen. La alegoría del vuelo del pájaro se consuma en las figuraciones de Eva que aparecen en el texto: el anagrama de su nombre «ave» y las alusiones de que es un pájaro. El cuerpo de Evita fue más que nunca en la década del 60 «el deseo imaginario del Peronismo»:[11]

> ... Toma la carpeta de las Memorias cuya lectura ha interrumpido la noche anterior. Deja pasar las páginas (...) ¿y eso? Ah, es el silencio que está entrando. Viene del altillo donde reposa ella, a salvo del mundo. Eva, el ave: lo que ahora ve volar es su mudez.
>
> Llueve un poco de polvo ¿Ella lo vierte: polvo, un polen de nada sobre los objetos, una hojarasca sin ton ni son? Qué más podría soltar Evita sino la desmemoria que lleva encima, los tantos años sin pensamientos... (*La novela de Perón*, 121).[12]

El protagonista propone alejarse de la historia oficial. Desea recuperar su historia personal y para eso no necesita recurrir a archivos ni a documentos. Huye de las pruebas positivas y escribe su propia historia siguiendo su deseo. De modo que T.E.M expone una teoría sobre la novela al descubrir las ataduras de la historia escrita y volver la mirada a la intimidad del personaje político. Perón es un héroe liberado a través de discursos diferentes que expresan sus propios retratos, recuerdos y sueños. *La novela de Perón* recupera la otredad del conocimiento de la historia como forma de rescatar la historia del olvido.

11. Parafraseo el título *Los deseos imaginarios del Peronismo* de Juan José Sebreli.
12. Fragmento de reminiscencias románticas, la poesía de Bécquer contrapone como definición de poema o de poeta a elementos volátiles como el polvo, la hojarasca o el aire. Más tangible aparecen estas ideas en el poema «El jilguero» de Pablo Neruda: «...pasó, pequeña criatura,/ pulso del día, polvo, polen,/ nada tal vez, pero temblando/ quedó la luz, el día, el oro».

Santa Evita: por encima de la historia, hacia la hagiografía

Yo mostraré la santidad de mi gran nombre que ustedes han profanado.

Ezequiel, 36, 23

La trilogía de T.E.M. se completa con una novela que surge en la coyuntura de la evitamanía. El *revival* hollywoodense de la ópera *Evita* contrasta con una vertiente de la literatura argentina que adquiere más vigor pero que no guarda relación de causalidad con la colonización del mito evitista. La producción estética en torno a Eva Perón se inicia con su advenimiento a la vida pública y continúa hasta el presente. Esta producción se adscribe al paradigma fundador de la literatura argentina en torno a la problemática identitaria que a su vez instala los esquemas interpretativos como grandes isotopías: la dicotomía civilización/barbarie, la domesticación del territorio y la asimilación «racional» y «cartesiana» de la historia nacional.

Santa Evita es una novela cuyo *desideratum* es reconstruir la historia de Eva Duarte a través de la desarticulación de los elementos que componen el mito. Fiel a su esencia de novela, el texto se compone de otros textos que funcionan orgánicamente: ensayo de reflexiones metatextuales, narraciones de vidas «novelescas» aunque nutridas de lo que provee la historia, ficcionalización en relatos de las investigaciones sobre el destino del cadáver momificado. Además, como en el famoso capítulo siete de la primera parte del *Quijote,* T.E.M. escruta y comenta la «biblioteca» de libros escritos sobre este tema: Walsh, Cortázar, Borges, Perlongher, Martínez Estrada, etc. Esta novela es una compilación de todo lo que se dijo sobre el personaje.[13]

El texto admite distintos abordajes lectores:

> ...de una manera natural la novela fluctúa entre a) la historia de la vida de Eva Duarte de Perón; b)los avatares a que el cadáver es sometido desde que en 1955 cae Perón hasta que es devuelto al país en la década del 70, camino que a la manera de género policial plantea la develación del enigma y c)las vicisitudes por las que pasa el periodista-narrador a fin de seguir las distintas pistas y testimonios que lo conducen a llenar el vacío de la historia (Flawiá de Fernández, 1998: 135).

13. «En *Santa Evita* intenté recuperar la esencia mítica de un personaje central de la historia argentina reuniendo en un solo texto todo lo que los argentinos hemos imaginado y sentido sobre Eva Perón durante dos o tres generaciones» (T.E.M., «Argentina entre la historia y la ficción», en *Página 12,* 1996).

De alguna manera, los elementos puestos en discusión en los apartados anteriores sobre la metaficción se reencauzan en este texto porque cuestiona los alcances de la historia para llenar «el vacío» de la desaparición del cadáver. De modo que la profanación del cuerpo de Evita, al no poder participar de la verdad *histórica* se aísla a una verdad *presentida* que se verbaliza en otro tipo de discursos. El periodista-narrador recoge estos discursos y escribe *Santa Evita.*

Escribir la historia de Eva es entrar en contacto con una dimensión situada más allá de la historia, de hecho el periodista-narrador admite que es «armar un rompecabezas» y que ya la historia no le interesa; antes había mencionado que la historia es uno de los géneros literarios. Lo que interesa desentrañar es la vida y vida después de la muerte de un personaje que supera a los instrumentos de que dispone la ciencia historiográfica, de allí el vacío de la historia; la respuesta de la historia frente al cuerpo de Eva es el silencio.

Postulo que la hagiografía es el instrumento válido en este caso por ser la «historia» de los santos y cosas sagradas. Allí se destaca la preeminencia de un discurso cuya lógica no es la causalidad o el afán explicativo como en la historiografía, sino que abreva en los componentes imaginario y simbólico dando lugar a la epifanía, al milagro y al misterio. Se trata del relato de vidas distintas —de santos— donde las dicotomías propias del discurso racional como real/irreal o vida/muerte carecen de eficacia y se atribuye existencia a un mundo donde otros sucesos son posibles. La reliquia —los restos mortales del santo que siguen participando de la vida— es un elemento decisivo en este mundo clausurado dada su cualidad de perfecto. Lo santo es lo perfecto, lo acabado, atributo divino que, por un milagro, algunos hombres reproducen. Entre esas cualidades está la inmortalidad de su carne: Jesús muere pero resucita y sus heridas pueden tocarse, María nunca muere, su cuerpo vivo asciende al cielo y, traslaticiamente, la incorruptibilidad se posesiona del cuerpo o partes del cuerpo de algunos santos. La santidad de Evita se sustenta sobre todo en una construcción del imaginario colectivo que se plasmó primeramente en el relato oral (*El pueblo ya lo canta, Evita es una santa*). La literatura resignificó este fenómeno desde distintas perspectivas, la paródica o la carnavalesca en algunos casos. Esta novela aspira a totalizar los «relatos» despejando los componentes primigenios del mito: su oscuro origen, su muerte a los 33 años (edad de la muerte de Cristo y de Gardel), los milagros y la profanación del cuerpo embalsamado.

La novela, en tanto ensayo de reflexiones teóricas, delimita dos conceptos. Por un lado, el concepto de historia en los términos de un discurso limitado para expresar los hechos y adicto al poder o al dinero.[14] Por otro lado, el con-

14. Idea que ya aparece en *La novela de Perón* : «La historia (...) siempre se va con el que pa-

cepto de novela, para lo cual T.E.M. recurre a dos comparaciones que cimientan su teoría, compara a la escritura novelesca con las alas de una mariposa, con la protagonista y con él mismo:

> Si esta novela se parece a las alas de una mariposa —la historia de la muerte fluyendo hacia delante, la historia de la vida avanzando hacia atrás, oscuridad visible, oxímoron de semejanzas— también habrá de parecerse a mí, a los restos del mito que fui cazando por el camino, al yo que era ella, a los amores y odios de nosotros, a lo que fue mi patria y a lo que quiso ser y no pudo (*Santa Evita*, 65).

La escritura novelesca, Eva, el aleteo de la mariposa, lo que pudo ser la patria componen un campo alegórico que persigue apresar la manifestación de acontecimientos extraordinarios. Esta manifestación se resuelve en dominios de lo imaginario. Los elementos alegóricos confluyen en la resolución del narrador acerca de cómo contar a Evita: «ni como mito, ni como maleficio», la contará como un sueño. El mundo onírico es la plenitud del ser porque desarticula el lenguaje, supera lo real y se aparta a lo imaginario. En este sentido, el sueño funda un orden cuya lógica se corresponde con la hagiografía y con el mito: es cerrado, obedece a resortes no racionales y las leyes que lo rigen son el azar y la mutación.

El personaje del Coronel, indisolublemente ligado al luctuoso episodio del robo del cadáver, indaga obsesivamente qué es Evita[15] y las razones de la pasión que despertaba en los que la conocían. El coronel es también un obsesivo de la ciencia histórica y de sus alcances[16] y de las posibilidades para conjurar el destino y el azar. El momento más importante en la vida del coronel es la noche que enfrenta la posibilidad de apoderarse del cuerpo de Evita. Alucinado, embrujado o enamorado, duda y busca respuestas en la cábala.[17] Reduce la decisión a una cartografía trazada por el tridente de Paracelso que representa, entre otras cosas, a Satanás y a la Santísima Trinidad. El tiempo y el espacio se funden en una sola categoría ya que la cábala se sitúa fuera de la racionalidad cartesiana. Luego, el coronel explica:

ga mejor, y cuantas más leyendas le añadan a mi vida, tanto más rico soy, cuento con más armas para defenderme» (218).

15. Por ejemplo investiga la etimología de su nombre.
16. Característica que remite al mismo coronel de «Esa mujer» de Rodolfo Walsh aficionado a la historia.
17. T.E.M. hace notar con acierto la inclinación de los militares argentinos a las sectas, los criptogramas y las ciencias ocultas.

> Fue el azar (...) La realidad no es una línea recta sino un sistema de bifurcaciones (...) En el despejado horizonte de la realidad los planes pueden desmoronarse sin ningún aviso ni presentimiento (...) A la luz del incendio, advertí que la difunta ya no podía descansar en el palacio, perdida entre cisternas. Fue el azar, pero también pudo haber sido un mal cálculo con el tridente de Paracelso. Situé mal sus ejes, situé mal la posición de su mango... (*Santa Evita*, 177).

Con la concepción de que la novela es recurrente y la escritura es infinita, *Santa Evita* construye un nuevo punto de partida para exhibir la autorreflexibilidad y el descentramiento de la literatura finisecular. Constantemente se reconoce como texto, utiliza otros textos y cuestiona a la literatura y a la historia. Si en el siglo XVII la ficción más apta para representar la vida era el teatro, la nueva novela lo es en los albores del siglo XXI. Esta novela se pregunta sobre sí misma:

> ¿*Santa Evita* iba a ser una novela? (...) Se me escurrían las tramas, las fijezas de los puntos de vista, las leyes del espacio y de los tiempos. Los personajes conversaban con su propia voz (...) solo para explicarme que lo histórico no es siempre histórico, que la verdad nunca es como parece (...) sucedía en el texto lo mismo que en la vida (*Santa Evita*, 65).

Finalmente, cabe la pregunta sobre los efectos de lectura de esta novela. Sin duda, es una escritura que resemantiza los resortes de la mitificación del personaje y a su vez elabora procesos de mitificación sobre el texto y sobre la realidad. El telón de fondo son las «conjeturas» sobre la historia nacional y sus puntos de apoyo ideológicos como los constructos de nación, identidad y las utopías allí implicadas. La escritura de la vida de Eva Perón ofrece un proceso especular con la historia argentina que se presenta como insondable y pone al descubierto una homogeneidad que nunca existió. La postulación de una historia que deviene en mito encuentra su razón en la movilización de un «lenguaje» ancestral ligado a las utopías fundacionales, a la completitud representada en la santidad y en un cuerpo-continente de una conciencia siempre deseante. ❁

Bibliografía

Martínez, Tomás Eloy. *Lugar común, la muerte*, Buenos Aires, Planeta, 1979.
— *La novela de Perón*, Buenos Aires, Legasa, 1985.
— *Santa Evita*, Buenos Aires, Planeta, 1995.
— «Argentina entre la historia y la ficción» en *Página 12*, 5 de mayo de 1996.
— *Las memorias del General*, Buenos Aires, Planeta 1996.
— «Una mirada sobre la literatura nacional. El canon argentino» en *La Nación*, 10 de noviembre de 1996.
— *La pasión según Trelew*, Buenos Aires, Planeta, 1997.
— «Memorias del olvido» en *La Nación*, 3 de mayo de 1998.
Perón, Eva. *La razón de mi vida*, Buenos Aires, Volver, 1986.
Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón*, Buenos Aires, Ariel, 1993.
Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996.
Posse, Abel. *La pasión según Eva*, Buenos Aires, EMECÉ, 1994.
Proyecto de Investigación No. 685, «Rosas y Perón. Nudos históricos conflictivos, su transposición en la escritura argentina actual», Consejo de Investigación Universidad Nacional de Salta, 1997-1999.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
14/2002/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

Heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes de Alfonso Barrera Valverde en el contexto de la novela de los Andes en los 80

Luis A. Aguilar Monsalve

Se publicó en 1980 *Heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes* del diplomático, ensayista, narrador y poeta Alfonso Barrera Valverde. Salió en un momento en que la novela del boom ni advertía ni examinaba como era el caso de la novelística de los años 20, sino que más bien se comprometía y testimoniaba una época harto conflictiva con la guerra de Vietnam, protestas estudiantiles en el 68 y un espíritu revolucionario en contra de lo burgués y racionalista del momento. Además, el empeño de algunos escritores era también el de concienciación de las realidades en las que vivían esas etnias andinas, mundos solitarios, desesperados, en un ambiente en el que el hombre típico de esos lares era incapaz, en su gran mayoría, de introducirse en un ambiente social gestado por lo tradicional y jerárquico. En el caso de Barrera Valverde «la tentación es muy fuerte, casi irresistible de incluir [su nombre] en el boom todavía vigente de la novela hispanoamericana. [Él] cumple con el mandamiento más esencial: el magnetismo del lenguaje real, maravilloso, con una poética casi genesiaca» (Martínez Ruiz, 9).

Examinemos de una manera sucinta la posición de cambio de la novela en Hispanoamérica para llegar a establecer la importancia y el aporte de *Heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes* dentro de la literatura de este continente. La novela «trata de la población urbana marginada de un Ecuador que encuentra su camino social a través de su versión dentro de la modernidad» (Aguilar Monsalve, 1). Dos hechos contundentes señalan la contribución creadora de esta narrativa: el modernismo y el bien o mal llamado boom. Para el primero, el vocablo fue usado por el inmortal Rubén Darío por el año de 1888. Su rasgo fundamental era «la primacía que se daba a la sensibilidad artística; de ahí se deriva tanto su temática como su estilo» (Menton, 162). En la novela el modernismo contribuyó para ambientar, dejar constancia y revo-

lucionar la prosa para futuras generaciones. Se esforzó por una ruptura con el prosaísmo y la vulgaridad de la cultura anterior. Asimismo, buscó un lenguaje poético renovador. El arte por el arte era el estandarte de guía junto con el rechazo a lo sentimental de los románticos, a los cuadros regionalistas de los realistas y a los escenarios científicos de los naturalistas. Aunque en la América Hispana estos movimientos coincidieron y, con independencia de género literario, se mantuvieron autónomos. El héroe modernista era el artista sufrido e incomprendido por una sociedad burguesa que lo zahería. A este género de enriquecedores del lenguaje se unían figuras mayores como Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera, Leopoldo Lugones, José Martí y José Enrique Rodó. Forzaron una gravitación estética que dio como resultado una literatura en español irreversible.

La segunda, el boom que de ninguna manera debe considerarse un movimiento al estilo del modernismo, contesta al llamado de una necesidad sociohistórica. Responde a un enunciado de impulso fundador y universalista que se liga a una renovación de la palabra y del lenguaje en general. Su espíritu independentista de expresión libre lo despoja de ataduras tradicionales o a vínculos establecidos para desembocar en una individualidad y autenticidad completas.

El boom es, desde su pluralidad, el aporte singular de mayor importancia dentro de la creatividad de estas últimas décadas. Su rebeldía es total, desconoce cualquier ligamento que lo ate y lo subyugue a algún patrón previamente establecido. Pero no hubo una ruptura brusca con la literatura practicada en antaño. Más bien se trató de un desarrollo calmado. Su misión es certera al definir que sus autores, por su imaginación, son los únicos responsables de una producción literaria de avanzada y de superación hacia su propia esencia. Se advierte una ventaja de lo real indigenista de años anteriores. En realidad, son las vanguardias las que introducen el hábito de la experimentación y «[e]l admirable hombre nuevo... sueña con varias utopías y proyecta su imaginación en el futuro» (Schwartz, 40). Contribuyeron a esta renovación entre los principales el argentino Oliviero Girondo, el chileno Vicente Huidobro y el mexicano Jaime Torres Bodet. Su aporte mejora la técnica narrativa y, dentro de los recursos formales, enfatiza el monólogo interior ejecutado ya por Joyce y Woolf, también amplía la renovación del lenguaje. Sin embargo, la década de los años cuarenta significó el paso de lo antiguo-tradicional a lo nuevo-renovador. El período de Asturias y Borges fue determinante. Carlos Fuentes afirmó que ellos fueron los dos «grandes renovadores... por extraña que sea esta aproximación» (Fuentes, 60). Aquí cabe una precisión de concepto dentro de la ciencia literaria. Al darse este cambio ficcional, el realismo empleado se divide en dos formas independientes: el realismo mágico de Asturias, de Borges, de Carpentier en primer plano y luego el de Arguedas, Rulfo y Gar-

cía Márquez. En la segunda división dentro de un realismo fantástico, estarían nuevamente Borges, Cortázar y Fuentes entre los principales. No obstante, en 1949 Carpentier denomina lo real maravilloso al ambiente de algunas regiones de América con vasta influencia africana o indígena que abre una nueva coyuntura para referirse a la nueva novela que explora una manera de llegar a lo profundo y trascendental de las problemáticas sociohistóricas de nuestro tiempo. Es, entonces, este carácter de dignificación cognoscitiva que define el nuevo orden en la novela del boom. «Es decir, al pasar de la realidad observada, cada vez más enajenante y deshumanizadora, del mundo de hoy, a la realidad creada por la imaginación, se aspira a trascender el plano puramente estético y encontrar una nueva dimensión de lo real, cuyo descubrimiento traerá consigo una suerte de respuesta a la ansiedad metafísica» (Shaw, 240).

En *Heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes*, lo real nos absorbe hasta el punto de dejarnos sentir ese aire andino listo a explotar como una crítica aplastante al estilo de esa temática burda de los años 30. La realidad supera a cualquier intento ficcional. De hecho, el lector, animado a la comprobación de lo verdadero y ya no a la persuasión de lo imaginado, demanda evidencias de este nuevo sentido último en la novelística. *Heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes* ofrece con precisión este postulado. Si por un lado nos da un ambiente de encantamiento que estaría a la altura de *La región más transparente*, de *La ciudad y los perros*, de *Rayuela* o de *Cien años de soledad*, por otro, se adelanta para indicar el camino del desencanto que será parte de la modernidad «con sus promesas varias veces incumplidas» (Ortega, 70). Asimismo, si tomamos el axioma «lo real, lo posible y lo representado» observaremos que esta novela se ciñe a un canon que propone lo intrínseco de una de las teorías literarias básicas que es el planeamiento de definir lo real en un mundo saturado de ficción y de materia existente. Foucault, al referirse a la cultura occidental en general, propuso que en una obra de creación se encuentra lo que él llama «voluntad de verdad» que sirve de leitmotiv, «pero no había previsto que esa voluntad de verdad pudiese ser intrínseca a la lectura dominante, reductiva y sancionadora» (70). Así, la narrativa y, en particular la novela, instituye una ficción de referencia ilusoria. Richard Rorty al respecto ha dicho que «[m]ás que descubierta... la verdad es hecha» (70).

Justifiquemos este criterio. En el pasado con Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez se acreditó una prefiguración del orden y de la acción. Luego se dio paso a una disposición narrativa con el anhelo de reescribir la historia desde un péndulo actual incierto al estilo de Carlos Fuentes y quizá de Vargas Llosa. Después la preocupación por el futuro «que supone el tiempo narrativo del sujeto y su diferencia en el proyecto radical de desocializar la vida cotidiana para abrir flujos y espacios del deseo, la identidad, y la refutación de

los órdenes de lo real, exacerbándolo o disolviéndolo, [como] en las novelas de Edgardo Rodríguez Juliá [o] José Balza...» (71).

Cabe un análisis adicional sobre el desarrollo de la identidad para entender el móvil que gira en *Heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes.* Tenemos que asegurar que no se trata de una disciplina sino de un concepto filosófico que confirma su condición de ser y la imposibilidad de ser algo diferente. No se emplea una rivalidad del ser sino del estar en un aquí y en un ahora. «Así, la identidad de la psicología (la personalización); la del psicoanálisis (desidentificación por vía de la carencia); y de la ideología (pérdida de la subjetividad en la alienación) suponen lugares desde donde se enuncia y se archiva una lectura u otra de la identidad; esto es códigos para leer la identidad articulada al sujeto, al deseo, al lenguaje que la distingue o la extravía» (115). Por consiguiente, en el vasto campo de la identidad cuando un personaje afirma *yo soy* por medio de su comportamiento, quiere decir *yo soy ahora* y se llega a pensar en un *yo soy inmortal.* En *Heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes* el problema de identidad es fuerte porque no hay una carencia de autenticidad. Los personajes son ellos mismos quienes acarrean mundos andinos, legendarios, misteriosos y eternos; no pueden ser otros. No aparentan ser lo que no son. No pasan por una fase de cambio aparente a pesar de que se desenvuelven en un ambiente de falsedad, amoralidad y pobreza creciente. Lo que es más, son parte de una polaridad dentro de esa novela de los años 80 como Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa que querían apoderarse y «'aprehender la realidad' mediante la palabra y los que (como Borges, Sarduy o Elizondo)... sienten el imperativo 'de hablar contra la palabra, de escribir contra la escritura'» (Shaw, 244).

Para Barrera Valverde la realidad que está patente en su novela es «su tierra [que] es un mundo natural, primigenio, anterior al diluvio diríamos, una especie de primer mundo, que, literariamente hablando, acierte a crear y a dar forma al hombre interandino, tomando un poco de la arcilla de Ambato o Quito y otro poco de la alucinación de las alturas» (Martínez Ruiz, 10). Los personajes salidos del barrio son seres de carne y hueso que juntos proclaman una identidad legendaria; va más allá de la vista o de una proclama fatalista. Sus protagonistas han recobrado una dignidad mancillada por siglos, son seres que se mueven bajo circunstancias diarias, no son posesión de nadie y son libres en su amargura, dolor y llanto. «[En] Barrera Valverde su preocupación por la condición humana y social de su pueblo es tan honda como para hacerle confesar que su dolor mayor, como escritor, sería que sus compatriotas no reconocieran al Ecuador en su novela, porque él Barrera, no es sin Ecuador» (Arístides, s.p.). El autor está consciente de esta constante dominante que circula por *Heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes.* Cree en el hombre total, en esta patria y en su misión estética como contribución dentro

de los avatares de la novelística de fines de los 70 e inicio de los 80 en la que el boom iba conociendo que su hegemonía pronto dejaría de existir. Con una lectura cuidadosa, el lector saca a relucir una verdadera radiografía, una ultrahistoria llena de ansiedad metafísica que sirve como el principio de una saga humana dentro de la familia de Melchor y Mamá Zoila, los móviles de una historia huraña en un cosmos latente dentro de la *ciudad de las colinas*, en el barrio de Mama Zoila. Esta creación novelística por sujetarse a estos enunciados que analizamos, le ha valido a Barrera Valverde el reconocimiento de «el más brillante intérprete narrativo de su país. La fusión que el escritor realiza entre la entraña telúrica y sus propias vivencias personales —[el novelista] se siente pueblo por encima de todas las cosas— son todo un *logos* de dimensiones todavía no exploradas a fondo» (14). Tan profundo ha sido el sentimiento patrio en el hacer diplomático, literario o político del autor que una vez, se cuenta, declaró para *La Nación* de Buenos Aires: «Cuando necesité compañía, metí mi provincia en el bolsillo para tener con quien andar por el mundo. Por lo mismo, durante ciertas reuniones tengo la vista perdida a lo lejos: es que ando buscando las montañas y los valles de mi tierra» (14).

Si bien es cierto que, por un lado, la preocupación de la identidad, de lo cotidiano y lo telúrico son partes integradoras de su creación ensayística, narrativa y poética, no menos cierto es que Barrera Valverde ha dado mucha importancia al lenguaje como móvil interpretativo y de comunicación dentro del elemento creador. Por otro lado, el crítico español Florencio Martínez Ruiz ha manifestado:

> Hasta la llegada de Alfonso Barrera Valverde, el Ecuador era el chivo expiatorio de todos los calvarios sociales, de todas las alienaciones, de las humillaciones del hombre en su nivel más trágico... *Heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes* afirma un existencialismo personal, válida integración para el hombre de los Andes (17, 18).

El novelista ha ofrecido una fotografía no del indio ni de una literatura indianista al estilo de Alegría, Arguedas, Icaza o Castellanos después, sino que nos ha ofrecido un axioma para meditar y sacar conclusiones objetivas y vitales dentro de la realidad nacional o mejor regional-andina. Los personajes de la novela que analizamos no son los indígenas miserables de los huasipungos sino los humildes que viven en medio de un mundo que no les ha permitido ingresar, por lo menos era cierto hace más de veinte años. Sin embargo, Ruperto, uno de los hijos de Mama Zoila, supo encontrar la apertura precisa para escalar y dar las espaldas a su madre y a su identidad legítima. Valga el momento parea decir que *Heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes* está llena de ironía, crítica y sus silencios están poblados por un vértice de con-

jeturas; nos estremece el ver flotar y tambalear los valores tradicionales y la llegada inevitable de los nuevos. Estos no son necesariamente soluciones apropiadas a las situaciones sociales de aquel o de este momento. Corre por las páginas un drama humano profundo. Se atisba un viaje certero por el alma de sus protagonistas bien estructurados y labrados. Nos llega un estilo potente, dinámico, sugerente y alucinante en el medio en el que sus personajes se desenvuelven. La sencillez del tema produce «una piedad conmovedora, un halo cuasi religioso, una parábola de tonalidad evangélica, que nos lleva a 'traer acá al otro mundo. Ese trasmundo que acompaña la vida ecuatoriana en una larga sucesión de siglos» (18). Hay algo más aún, Barrera Valverde va más lejos, quiere retarnos a la meditación y a una ejecutoria de ensamblaje, de trabajo conjunto. Cuestiona el sino de su pueblo a varios niveles especulativos, «lo pone a prueba» y bucea la profundidad de su soledad, angustia y desesperanza. El resultado es una respuesta sugerente y lírica, «pura, transparente y patética». «En el narrador de Ambato no es fácil separar el hombre del estilo, la naturaleza de su arte... Pues al igual que sus personajes de ficción, está entretejido de realismo y fantasía, de lógica y de mítica, incorporado y transubstanciado con la geografía andina, en una identificación casi teratológica» (19, 20). Recuerda, sin duda, la perfección estilística y rítmica de Faulkner, el realismo social de Icaza, o la angustia rulfiana. Concentrándonos más en Faulkner, vemos que el autor se apropia del concepto de la muerte para explorar actitudes y experiencias de la vida que van hacia responsabilidades que se derivan de la propia existencia de las relaciones humanas. En *Mientras agonizo*, la acción sale por la necesidad de enterrar a una matrona y en *Heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes* el impulso está dado por encontrar un sitio permanente para que descansen los huesos del difunto Melchor.

La novela que analizamos tiene pocos personajes: Mama Zoila, el principal, su marido Melchor muerto y la razón de los acontecimientos que se suscitan. Luego sus hijos Ruperto, Ulises, Pablo Saúl y Luis. Todos ellos parten y llevan consigo la angustia, su barrio, su ciudad que el autor la llama «la Ciudad de las Colinas», la nostalgia, la parroquia y, en el bolsillo, la soledad. Los tres últimos no son fracasados en el sentido total de la palabra, son pobres que no han llegado a la miseria. En la profundidad de todo este cosmos existencial están las mujeres que, de una manera u otra, acarrean el pulso de las emociones y de los destinos dispares de esta nueva generación andina, que porteará la problemática sociohistórica de generaciones pasadas. En el trasfondo también otros individuos se debaten en las aristas mismas de un mundo asfixiante, nefasto y vil.

«En el momento en que nos topamos con [Mama Zoila] y llegamos a conocer a la simple, dulce y fatalista [mujer] y a sus hijos que han tomado un moderno, más amargo y menos puro acercamiento a la realidad, hemos llega-

do a conocer las tensiones psicológicas y prioridades que informan de un Ecuador moderno» (Aguilar Monsalve, 1). Mama Zoila es, pues, una mujer sencilla con sabiduría andina y legendaria que nos tiende la mano para hacernos meditar sobre el individuo, la lealtad, la vida y la muerte. Es simple en la acepción de que una educación formal está ausente. Su profundo significado humano, su ingenua esperanza por alcanzar lo aparentemente imposible son fuerzas poderosas que nos obligan a valorarla, a sentirla nuestra y a amarla sin reservas. Sus pensamientos valúan las cosas útiles y simples. Mezcla con graciosa compasión el pasado (los recuerdos) con el hoy y el aquí. Reprocha al rico por su torpeza en la insensibilidad y en su promesa de redención que no llegará. Su docilidad para aceptar lo inevitable es uno de sus atributos más grandes. Su fidelidad al esposo, a los hijos, al barrio corre sin tregua por las páginas de esta gran novela. Su piedad es su energía; se ha hecho acreedora al respeto innato en la mente del lector. Dentro de los defectos de este personaje, podemos citar cierta apatía por los años que carga y hastío por la desilusión de los actos de sus semejantes. «Ciro Alegría después de [conocer a Mama Zoila] no hubiera podido sentenciar que la novelística latinoamericana carece de personaje: aquí hay una mujer» (Siles Salinas, 7).

Melchor es el soplo de vida que recibe Mama Zoila a pesar de estar muerto. Barrera Valverde juega con la destrucción del tiempo cronológico, incorpora lo añorado que mezcla con habilidad. La única participante en esta especie de charada emocional es Mama Zoila. Ella entabla un diálogo que es, en realidad, un monólogo. La conversación es acaso rulfiana, pero sin el cinismo de éste.

Ruperto, el primero, es un personaje que no tiene mucho diálogo. Se sabe de él por los demás. Su actuar es ruin y miserable. Su egoísmo es colosal y su deslealtad va por el mismo camino. Odia su pasado sencillo de hijo de un marmolero y de una lavandera. Su doctorado en Jurisprudencia y su potencialidad de político prometedor lo obligan a renegar de su madre y a prohibir que sus hijos tengan alguna relación con su abuela. Su presencia en la novela es el reflejo de los estados sociales en pugna de una sociedad en crisis, sin esperanza de redención.

Ulises, el contrabandista, es el segundo que vive al margen de la ley. El narrador se expresa de él como que «juega a la vida y a la muerte y este juego es la búsqueda de la libertad... se le vio crecer con expresión de solitario, con juegos individuales, a veces inventados por él mismo» (Barrera Valverde, 138). Vive huyendo, no tiene un hogar estable y solo el contacto con sus mujeres le sacan de un estado de abandono patético.

Pablo Saúl es el tercero. De sacristán sale de su pueblo con unos misioneros para seguir una vida contemplativa y pía. No hay una catarsis redentora, ni

tampoco una lucha empinada entre el bien y el mal. Es un ser que pasa sin dejar huella, que no tiene redención ni esperanza.

Luis, el menor, no tiene ninguna importancia, es un ser pasajero del que no se puede esperar nada trascendente. Valga la oportunidad para mencionar que entre líneas hay una acusación palpable sobre la educación. Para Ruperto, el haberse doctorado, representó el éxito que ansiaba, pero no se preocupó por el bienestar de su gente. Los demás se establecieron en las tinieblas de la ignorancia. El cambio para el progreso no está en la mira de esta novela. Lo que sí se encuentra es una fotografía siniestra de una realidad nacional golpeada por el oprobio.

La esposa de Ruperto lo obliga y lo alienta a que reniegue de los suyos y se mantenga firme en su ignominia. Las mujeres de Ulises y las de Pablo Saúl están colocadas con intención en la penumbra. Son idénticas, están unidas por los rasgos físicos comunes *andeanizados*, por la vida, la campiña, la ausencia y la soledad. Empero, qué destreza para diseñar la sensualidad de la mujer y los vericuetos del amor en sus diferentes formas y enredos. «Cuando uno ve (más que lee), con mirada indiscreta, las horas palpitantes que viven Ulises y una de sus mujeres, «La Nueva» y que describe con armoniosa combinación de acentuado lirismo..., uno no puede menos que admirar la inagotabilidad del arte y la riquísima paleta de Barrera» (Siles Salinas, 2). Al regresar Ulises y «La Nueva» a la Ciudad de las Colinas por pedido de su madre, no se crea que el primero es una caricatura de lo donjuanesco y la segunda una mujer cualquiera. Por el contrario, son seres apegados al abandono y fácilmente en vías de desilusionarse. La llama «La Nueva» porque es la última hasta el momento. En este personaje la unión con la mujer no es la conquista por la conquista. El autor justifica este comportamiento al decir: «Ulises tenía algunas casas en los pueblos donde se refugiaba. Casas en un modo de decir mujeres». Él las concebía con «ojos de vagabundo, con algo de cansancio». Los dos son seres al margen de lo incierto, a un viaje sin brújula, sin esperanza de seguridad. «La Nueva» se edifica en la novela y termina siendo la que era María Magdalena, la que asiste, la que trata de ayudar a su hombre, aunque ayudar pueda significar fracaso. Marta, la de Pablo Saúl, vivió su momento, lo abandonó y la soledad se acostó a su lado. «Su dolor se llamó ausencia», dirá Barrera Valverde.

A la distancia están los personajes de fondo: el coadjutor, los curas, los gendarmes, los gringos, la sociedad en crisis y, en el aire del barrio de Mama Zoila, flota la amargura, la angustia, la desilusión y la soledad. Modesto Ponce en su «Presentación de las tres primeras obras de la colección 'Novela Viva'» de Editorial Eskeletra afirmaba que «Acaso no seamos en el fondo sino seres desesperados, no por haber perdido la memoria, sino la esperanza y hasta las ganas...» (Ponce, 8).

Para el final he dejado la validez y razón del título: Quito no conoce ni tiene salida al mar, sin embargo, le han llegado a través de los siglos influencias, migraciones y aún destino. El hombre se moviliza, llega e impone su palabra, la despoja de su reboso ancestral lingüístico y queda huérfana entre la Ciudad de las Colinas, meditando sobre un *heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes.* ❁

Bibliografía

Aguilar Monsalve, Luis. «*Heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes* (Mama Zoila) and the social-economic reality of a marginal population», ensayo presentado ante el Centro de las Iglesias Cristianas Unidas, Los Ángeles, 20 de noviembre de 1993.

Arístides, Julio. «Un narrador ecuatoriano», *El País*, Madrid, 27 de junio de 1979, s.p.

Barrera Valverde, Alfonso. *Heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.

Fuentes, Carlos. *Homenaje a Carlos Fuentes*, editor Helmy F. Giacoman, Nueva York, 1961.

Gómez-Gil, Orlando. *Historia crítica de la literatura hispanoamericana*, Nueva York, Holt, Rinehart and Wiston, 1968.

Martínez Ruiz, Florencio. «Introducción», *Heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.

Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Ortega, Julio. *El principio radical de lo nuevo*, Lima, Fondo Editorial de Cultura, 1998.

Ponce, Modesto. «Presentación de las tres primeras obras de la colección «Novela Viva», Quito, 30 de mayo de 2002.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid, Cátedra, 1991.

Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1999.

Siles Salinas, Luis Adolfo. «Segunda aproximación. Los protagonistas en la novela de Alfonso Barrera», *El Universo*, Guayaquil, 19 de octubre de 1980.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
14/2002/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

Verdadera Vida y Milagros de un Figuron Sebruno...: un pasquín inédito de principios del siglo XIX

Ana Estrella Santos

Este estudio pretende ser un acercamiento a un texto que es, a la vez, una sátira y un pasquín escrito en 1808 y que, en la actualidad, se encuentra en el Archivo General de Indias en Sevilla.[1] En el texto se detallan la *vida* y *milagros* de don Pedro Alcántara Bruno, un abogado que estuvo muy ligado a los gobernadores de Guayaquil entre 1788 y 1810. El pasquín que es objeto de nuestro análisis no es una gran obra literaria, pero nos permite acercarnos a una sociedad que tiene muchas similitudes con la de la actualidad, a pesar de haber pasado casi dos siglos. Al final de este análisis hemos trascrito íntegramente todo el texto.

1. Pedro Alcántara Bruno y el Guayaquil de su época

Bruno (así se lo llama a lo largo del pasquín), natural de Buenos Aires, era un abogado que había llegado a Guayaquil en 1787. Tenía 37 años y una gran ambición. Aunque estaba casado no llegó con su esposa María Concepción ni con su hijo Pedro Andrés. Los había dejado en Chile contraviniendo las leyes de Indias que prohibían que las esposas fuesen abandonadas.[2] En la provincia de Guayaquil gobernaba Ramón García de León y Pizarro, hermano de José, presidente de la Real Audiencia de Quito entre 1778 y 1784. Solo dos años

1. Archivo General de Indias (AGI) Quito, 255. Encontré el pasquín cuando disfrutaba de la beca del programa de Cooperación Interuniversitaria AL.E 2000 de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI).
2. Castillo (1978: 268).

le bastaron a Alcántara Bruno para conseguir que su influencia en el Cabildo empezara a notarse[3] y ésta se afianzó cuando, al año siguiente, fue nombrado Asesor y Auditor de Guerra interino del nuevo gobernador José de Aguirre Irisarri. Aguirre pronto vio que había cometido un error al elegir a Bruno. No era la ambición de su asesor lo que preocupaba al nuevo gobernador, sino aquello que el historiador Abel Romeo Castillo llama «desarreglada conducta».[4] Bruno quería tener poder y dinero y para conseguirlos usaba cualquier medio. María Concepción, abandonada en Chile, fue la tabla de salvación de Aguirre de Irisarri para alejar del Cabildo a Pedro Alcántara. La habilidad de Bruno para moverse en la política y su facilidad de convencer, no fueron suficientes para evitar que lo juzgaran en 1792 por el abandono de su familia. Bruno fue obligado a dejar su cargo de asesor y salir de Guayaquil.[5] La salida no fue inmediata, después de permanecer en el calabozo «quarenta y dos días con sus noches», Alcántara Bruno pidió la inhibitoria de los jueces que lo encontraron culpable, por considerar que estaban «inflamados de odio y rencor» en su contra. Para Bruno no existía en Guayaquil un tribunal superior «a quien ocurrir por pronto remedio» y pedía que «los actuales Juezes de Guayaquil» no tuvieran parte en su nuevo juicio.[6] Pedro Alcántara logró que el presidente de la Audiencia nombrara un nuevo comisionado para que estudiara su caso. Pero no acabaron aquí las penurias de Bruno, al año siguiente Joaquín Pareja, el alférez real, nombró Alcaldes a Miguel Alejandro Puga y Josef Paredes. Estas eran las nuevas personas que tendrían a su cargo el juicio de Bruno. En menos de cinco años de estancia en Guayaquil, Bruno no solo había conseguido poder y dinero, sino también una larga lista de enemigos, entre los que sobresalían justamente Miguel Puga y Josef Paredes. Nos vamos a detener un poco en la razón de esta enemistad porque esto nos ayudará a entender mejor el pasquín. En el pasquín se dice que «Don Jose Padilla de Lima dió Poder a Bruno para que cobrara doscientas cargas de Cacao del Dr. Dn. Miguel Puga, Hacendado de Guayaquil: Las cobró, y mandó vender a Lima baxo el nombre de su compadre Medina»: Alcántara Bruno metió a juicio a Padilla y se quedó con las cargas de cacao. Puga, como respuesta, «dio a luz» una poesía infamatoria contra Bruno. «Aquel hecho fue notorio en Guayaquil que sería muy fácil comprovarlo; y aun presentar a V. A. la decima que compuso el numen Poetico de Puga», explicaba Bruno, pidiendo la destitución de este Al-

3. Archivo Nacional de Historia Quito (ANHQ) Gobierno, 39.
4. Castillo (1978: 269).
5. Castillo (1978: 268-269).
6. Expediente del Dr. Dn. Pedro Alcántara Bruno Abogado de esta Real Audiencia y de la de Lima en que solicita un providencia Preventiva para las Justicias de Guayaquil. ANHQ. Gobierno 44, expediente 23, 11-X-1793.

calde.[7] Como vemos, el pasquín que es objeto de nuestro estudio, no fue el único que Bruno recibió a lo largo de su vida pública. La animadversión del Alcalde Josef Paredes contra Bruno surgió a raíz de un juicio. Paredes había vendido una esclava de *mala calidad* a una dama guayaquileña llamada Josefa Gorostiza. Esta señora metió a juicio a Paredes por considerar que él ya sabía de los «vicios y enfermedades» de la esclava antes de venderla. Su abogado en esta causa fue Pedro Alcántara Bruno.

Las razones dadas por Bruno para inhibir a los Alcaldes no resultaron *legítimas* ni «bastante prueba» y se ordenó que el juicio continuara.[8] Bruno, finalmente, salió de la ciudad, pero no desistió de su idea de vivir en Guayaquil y volvió a su antiguo puesto de asesor durante el gobierno interino de Víctor Salcedo Somodevilla (1795-1796). El gobernador siguiente, Juan de Mata y Urbina no se dejó embaucar por Bruno ni permitió que lo presionaran las amistades influyentes de nuestro protagonista. Bruno tuvo que contentarse, por unos años, con su oficio de abogado y con el manejo de sus plantaciones de cacao. La espera valió la pena ya que cuando don Bartolomé Cucalón y Villamayor fue elegido gobernador en 1803, Bruno se convirtió en su mano derecha y estuvo junto a él hasta el final de su mandato en 1808.[9] Por fin, podía actuar a sus anchas; su amistad con Cucalón lo protegía, lo arropaba, lo alejaba del peligro de ser enjuiciado nuevamente. Sus enemigos y las víctimas de sus andanzas no se conformaron con esta situación, y decidieron escribir la sátira que hoy analizamos en la que narraban la «vida y milagros» de Bruno hasta 1808.

El pasquín empieza con una broma que sus enemigos le hacen a don Pedro Alcántara Bruno, haciéndole creer que había sido elegido Oydor de la Audiencia de Quito:

> En ocacion de haberle venido un Pliego en el Correo, con dictados de tal Oydor: y era un chasco, según lo verá el curioso.

En lugar del pliego indicándole que había conseguido el tan deseado puesto de Oydor, *un gran Gato Pardo pintado/ había, y en su gran cola/ venía escrito mamola/ nuestro ministro togado.* A pesar de la broma, Alcántara Bruno no perdió las esperanzas de que Cucalón y sus amigos lo ayudasen a ser Oydor y se fue a Quito para ver quién podía apoyarlo. Cuando se dio cuenta de que no iba a lograr ningún nombramiento, quiso que lo eligieran Alcalde Ordinario de Guayaquil. También fue vano este intento y, poco después,

7. Expediente del Dr. Dn. Pedro Alcántara Bruno Abogado en que solicita Inhibitoria de los Alcaldes Ordinarios de este año. ANHQ. Gobierno 44, expediente 28, 2-I-1794.
8. *Ibíd.*
9. Castillo (1978: 298-299).

cuando depusieron a Cucalón, Bruno fue arrestado en Punta de Piedra. Sus bienes fueron secuestrados y no logró salir hasta 1812. Al año siguiente, cuando Juan Vasco y Pascual era el gobernador de Guayaquil, se hizo nombrar diputado. Bruno cometió el error de insultar al gobernador y fue arrestado de nuevo. Después de su segundo encarcelamiento, Alcántara Bruno viajó a Filipinas, a La Habana y finalmente a Madrid. En 1821 lo nombraron magistrado de la Audiencia de Lima, pero nunca pudo viajar ya que tuvo que pelear en Madrid con un acreedor al que debía mucho dinero.[10]

En el pasquín se dice que Alcántara Bruno mató a su hijo a golpes después de haberlo humillado a hacer trabajos de peón de las huertas y empleado de la casa. También, se afirma que tenía una criada llamada Josefa con la que tuvo algunos hijos. Estos datos no han podido ser corroborados en otras fuentes. Al leer el escrito, el lector o el *curioso* puede enterarse de la larga lista de personas a quienes Bruno había timado o robado. Entre ellos estaba Nicolás Gómez Cornejo que había sido Alcalde Ordinario de Guayaquil.[11]

> De Dn. Nicolas Cornejo
> pongo al cielo por testigo
> que es un generoso amigo;
> asi que no estubiera viejo.
> Yo le he quitado el Pellejo
> con cuentos muy placenteros
> y aun su tabla de tinteros
> la llevo, y no la doy
> pues presisa lucir hoy
> en Quito buenos aperos. (10)[12]

Bernardo Darquea, que fue teniente de gobernador y justicia mayor de Palenque,[13] tampoco se salvó de caer en las manos de Bruno y perdió algunas huertas.

> Otras le pilló a Darquea
> por que en esto de Pillar,
> Bruno es capaz de Eclipsar
> aun la misma luz Febea. (51)

Para alguien corrupto como Bruno, no era difícil encontrar medios que le permitieran lograr lo que quería. En la sátira se dice que había venido «desca-

10. Rumazo (1945: 243-247).
11. Castillo (1978: 130).
12. Ponemos entre paréntesis la décima en la que están los versos citados.
13. ANHQ. Gobernadores, 39.

misado» a Guayaquil y que era hijo de una «*zamba pastelera que públicamente freía empanadillas*» y que «*solo a fuerza de robar/ de mentir y de engañar*» había podido hacerse rico. El pasquín da una larga lista de víctimas de los robos de Bruno.

Al mercachifle, al tendero,
al Cosinero, al Peon
al Pulpero, al Regaton
al Bordador, al Plazero
y al Pleiteante majadero
con tratamientos urbanos
mientras caen en sus manos
les engaña, estafa, y pide;
y en tragando los despide
con estilo inhumanos. (38)

Era tan marcado el poder y tan terrible el carácter de Bruno, que en un juicio en el que él era el abogado defensor, la otra parte se quejaba de la «imposibilidad de encontrar Apoderado que quiera indisponerse con Dn. Pedro Alcántara Bruno» porque le «temían todos en Guayaquil».[14] Su falta de ética y su carácter difícil no solo causaba miedo sino una gran antipatía entre los guayaquileños.

No ignoro que me aborrecen
en Guayaquil casi todos;
y aun así por varios modos
sus rendimientos me ofrecen
Me muerden, y me obedecen
sabiendo que en el Gobierno
quito, doy y desgobierno
con alta predileccion, (13)

Ese Guayaquil, que tanto aborrecía a Bruno, distaba mucho de ser la gran urbe de más de dos millones de personas que es en la actualidad. Con 13 763 personas en el límite urbano y 62 000 en la provincia, Guayaquil, en 1808, no podía ser considerada una verdadera ciudad moderna. De hecho, hasta 1780 no pasaba de ser un pueblo con poquísimo crecimiento demográfico, pero entre 1780 y 1804, la ciudad duplicó el número de sus habitantes.[15] La importancia del cacao y la migración de serranos fueron los factores que influyeron

14. Autos seguidos por Dn. Joseph del Río con Dn. Juan Chatar vecinos de Guayaquil sobre capítulos. ANHQ. Gobierno, 57. Expediente 1, 28-IX-1804.
15. Laviana (1987: 154).

en este crecimiento demográfico. Hay que puntualizar que el destino de los serranos fue mayormente el área rural y no los espacios urbanos.[16] Aparte del cacao, otros recursos económicos eran la madera, la pesca, el tabaco, el algodón y la sal.

«No hay edificios en Guayaquil que atraigan particularmente la atención del viajero, ni por su tamaño ni por su belleza; pero sin embargo la generalidad de casas son grandes y cómodas...» decía el viajero Stevenson[17] de esta pequeña ciudad amenazada por los piratas y los constantes incendios, pero también en pleno crecimiento económico.

El teniente Francisco Javier de Viana, en su *Diario de Viage del Explorador,* entre 1789 y 1794 decía: «La ciudad de Guayaquil cuya posición es la más deliciosa y lisonjera, está situada en el interior de Río de su nombre, y próxima a sus orillas; sus extensión es de N. a S. como de una milla, de Este a Oeste como de una un tercio; sus habitantes ascienden a 10 000 almas, inclusas todas las castas; son generalmente de bello aspecto y muy amables, el terreno sumamente fértil produce cuanto en él se siembra, es riquísima de maderas y su uso es general; la mano de obra muy barata, y trabajan con bastante ligereza y prolijidad».[18]

En el ámbito político, conviene recordar que Ecuador en 1808, se hallaba a las puertas del llamado primer grito de la independencia (10 de agosto de 1809). El barón de Carondelet había fallecido en 1807 y como nuevo presidente de la Audiencia de Quito fue elegido Manuel de Urriez, Conde Ruiz de Castilla. En ese mismo año España se enfrentaba a Francia y Carlos IV tuvo que abdicar en favor de su hijo Fernando VII, quien, a su vez, le dio el poder a José Bonaparte, hermano del Napoleón, el emperador de Francia.

En el Cabildo de Guayaquil muchas de las personas que ejercían cargos de poder eran elegidos directamente por el rey. Otros lo recibían como premio a sus labores o eran seleccionados, mediante votación.[19] Las personas que que-

16. Mills y Ortiz (1980: 77).
17. Hamerly (1973: 51).
18. Estrella (1996: 36).
19. El ayuntamiento guayaquileño se componía de dos alcaldes ordinarios, ocho regidores (aumentados después a 12), el escribano o secretario y el llamado mayordomo de propios que era el tesorero. Los alcaldes y los mayordomos de propios ejercían por un tiempo limitado, pero el resto de cargos del cabildo dependían del período asignado por el Rey. Al Cabildo también concurrían el alguacil mayor (que tenía entre sus funciones el nombrar tenientes y ser el maestro de ceremonias en cualquier acto público), el fiel ejecutor (que se encargaba de vigilar el peso de los víveres y de ver la calidad de lo que se expendía), el alférez real (que se ocupaba de levantar el estandarte en las aclamaciones de los reyes y que tenía voz y voto en las sesiones del Ayuntamiento) y el depositario general (que cuidaba los caudales de Caja de Propios). Estos oficios eran elegidos directamente por el Rey. Además existían los cargos de procurador (que defendía los pleitos y cau-

rían ser parte del Cabildo, a menudo, procuraban tener amigos influyentes para asegurarse la elección.

2. «*Verdadera vida y milagros...*» y sus autores

El título completo del pasquín es *Verdadera vida y Milagros de un Figuron Sebruno, que solicita ser oydor de la Real Audiencia de Quito y tambien intentó que le hiciesen Alcalde Ordinario de la Ciudad de Guayaquil En ocacion de haberle venido un Pliego en el Correo, con dictados de tal Oydor: y era un chasco, según lo verá el curioso. Escrita en Toscano por un Mallorquin y traducido a nuestro idioma año de 1808 Por Dn. Ambrosio Lamela, Dr. de la Real Academia de las ciencias y alunno de la Sociedad Bascongada.* Después de este largo título que ocupa una carilla, vienen dos hojas escritas en prosa, «un cuentesito» (así lo describe el propio pasquín). En ellas se cuenta cómo el escritor tuvo la idea de escribir sobre Alcántara Bruno. También y, a la usanza de los escritos de los siglos XVI y XVII en España, se piden disculpas por las faltas que pudieron haber sido cometidas en el texto. Al *cuentecito*, le siguen sesenta y seis décimas divididas en dos partes: *La Garnacha y la Alcaldía* y *Ni la Garnacha ni la Alcaldía.*

Tras la figura de un tal Ambrosio Lamela que había traducido la obra escrita en toscano por un mallorquín, se escondían los verdaderos autores del pasquín: don Mariano Milán y don Baltasar Herrera.[20] Parece ser que, aunque Milán y Herrera compusieron gran parte de la sátira, otras personas los ayudaron. El artificio para quedar en el anonimato recuerda al usado por Cervantes en *El Quijote*, cuando dice que la historia fue «escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo»,[21] luego traducida por un «morisco aljamiado» y editada por el propio Cervantes. En el pasquín, el *autor* se encuentra con un hombrecillo pequeño llamado Diego Guadaña que le sugiere que escriba sobre Bruno y para ello le da un cuaderno en el que está narrada la vida de Alcántara Bruno. Con ayuda del libro y de la inspiración que le da el hombrecillo, el supuesto autor (del que no se dice su nombre) escribe en toscano el largo relato de la vida de Bruno en décimas. Ambrosio Lamela, de la Sociedad Bascongada traduce este texto. Toda la introducción va precedida de una

sas del Municipio), el alcalde de Santa Hermandad (que se ocupaba de los delitos de los campos) y el asesor del Cabildo (que aconsejaba al Ayuntamiento). Estos últimos oficios eran elegidos por el Cabildo (Vid. Destruge 1982: 100-121).

20. Rumazo (1945: 243-247).
21. Cervantes ([1605] 1995: 94).

advertencia que se hace al lector: «Lector mío: un cuentecito». Con esto se recalca el tono de burla que tiene el texto.

Este tono burlesco y la introducción inicial no deben confundir al *curioso* y hacerle pensar que no son ciertas las décimas que se escriben sobre Bruno. De hecho, y para facilitar la comprensión de los versos, los autores ponen un total de dieciocho pies de página explicando aquellos hechos que pudieron haber quedado confusos. Hay que recordar que el texto fue escrito por los enemigos de Bruno y del gobernador Cucalón y por ello puede tener algunas exageraciones, pero, por otro lado, como el texto fue dirigido al Rey y expuesto en varias paredes de Guayaquil, los hechos no podían haber sido inventados.

Cuando Cucalón se enteró de la existencia del pasquín decidió buscar a los autores ya que su nombre estaba en entredicho. Entre otras cosas, se dice que Alcántara Bruno:

> En toda conversacion
> con jactancia se complace
> diciendo que hace, y deshace
> como en masa a Cucalon

El gobernador logró que los autores —Mariano Milán, Baltasar Herrera y otras personas que habían colaborado con la publicación del pasquín como Juan Chatar, el teniente de Palenque— fueran juzgados y encarcelados. Chatar se había convertido en un acérrimo enemigo de Bruno desde que éste fue abogado de Juan del Río. Del Río acusó a Chatar de haberlo obligado «con varias amenazas para que le prestase cien cargas de cacao».[22] El caso se volvió más difícil cuando Del Río culpó a Chatar de haberse querido robar el oro que unos buzos habían sacado de la Leocadia, una fragata que había naufragado. Bruno se tomó muy personalmente el caso y surgió una enemistad especial entre él y Juan Chatar.[23]

3. El pasquín y la sociedad de su tiempo

Los pasquines y panfletos a lo largo de la historia han servido como un medio de divulgación de críticas e ideologías.

22. Autos seguidos contra Dn. Juan Chatar sobre capítulos puestos por Dn. Joseph del Río. ANHQ. Gobierno 55, expediente 25, 7-V-1804.
23. Autos seguidos por Dn. Joseph del Río con Dn. Juan Chatar vecinos de Guayaquil sobre capítulos. ANHQ. Gobierno 56, expediente 1, 25-V-1804.

> El Estado y la religión persiguen una determinada movilización de sentido mediante los textos que difunden y legitiman; pero igualmente los productores individuales sociales podían acudir a la escritura pública para explicitar la oposición. Esto motivó la criminalización de aquellas prácticas que alteraban el dominio del espacio gráfico detentado por el poder.[24]

Las paredes y puertas usadas por los panfletistas servían como una plataforma de difusión que estaba vedada en otros espacios como libros, periódicos, etc. Al tratarse los pasquines de textos públicos no legitimados, su uso se veía como una amenaza al poder establecido. Solo el Estado y la Iglesia podían exponer sus ideas, noticias u órdenes directamente. La fuerza que tenían los pasquines puede ser medida por la forma en la que reaccionaban el público y, sobre todo, los aludidos o víctimas de estos escritos. Por lo general, los escritos eran anónimos y el mismo Estado se encargaba de buscar a los culpables. Aunque la gran mayoría de los pasquines no sobresalen por su valor literario o estético, sí tienen un cierto ingenio. Si eran largos como éste, tenían que ser escritos de una manera atractiva o tratar un tema de mucho interés público para asegurarse la atención. A fines del s. XVIII y principios del XIX, aparecieron pasquines subversivos contra el gobierno español en distintos puntos de América.[25] Estos escritos reflejaban la necesidad de la clase culta americana de emanciparse y de difundir esa urgencia de libertad para que otros se aliaran. Los realistas, por su parte, también inventaron coplillas y canciones defendiendo al Rey y el orden establecido.[26] Aparte de estos pasquines de tono patriótico o monárquico, había otros que tenían como fin el insulto y la ofensa. Estos fueron muy difundidos a lo largo del siglo XIX y hasta mediados del XX.[27] La importancia y difusión de los pasquines empezó a decrecer gradualmente conforme las paredes se iban llenando de anuncios y la población crecía.

No es este un estudio sobre los pasquines en sí, por lo que no nos ocuparemos de su historia, pero sí es conveniente ver que *Verdadera Vida y Milagros...* se enmarca dentro de un tiempo en el que los pasquines eran un medio bastante utilizado y que su poder difusivo era temido. De hecho, como

24. Castillo Gómez (2002).
25. Hay un interesante artículo de Jorge Moreno Egas sobre los pasquines aparecidos en Cuenca en 1795: «Pasquines subversivos contra el gobierno español aparecidos en Cuenca en 1795», *Boletín de la Academia Nacional de Historia,* LXII, No. 133-134, enero-diciembre 1979: 193-210.
26. Juan León Mera recogió varias de estas décimas, canciones y letrillas en su libro *Cantares del pueblo ecuatoriano.* Darío Guevara también tiene un artículo de interés sobre este tema: «Presencia de Ecuador en sus cantares», *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana,* VI, No. 14, julio-diciembre 1953: 117-274.
27. La Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit conserva algunos pasquines de este período.

hemos visto, los autores de los pasquines podían ser llevados a la cárcel como ocurrió con Mariano Milán y Baltasar Herrera. En *Verdadera Vida y Milagros...* nos encontramos con una descripción bastante insultante de Alcántara Bruno. La intención del pasquín era lograr que la delictiva vida de Bruno fuese conocida y que no quedara en la impunidad. Para ello, se recurrió a dos medios de denuncia; por un lado se envió el pasquín al Rey y, por otro, se lo pegó en distintos puntos de la ciudad. Los autores no solo querían que el texto fuese leído sino que, de alguna manera, quedara en la mente de sus lectores: *lo executaras en verso*, le dice Diego Guadaña al autor, *pues siendo este mas facil de imprimir en la memoria de los Lectores, habremos logrado que la vida de Nuestro Varon lo quede en la de todos.*

No se puede saber si alguien aprendió alguna de sus décimas, pero el poder de difusión fue más allá de lo que los autores pudieron haber imaginado. Casi doscientos años después, retomamos la figura de Bruno a través de la sátira que fue escrita en su contra. Ahora, Alcántara Bruno ya no representa una amenaza, pero el retrato de su vida nos permite atisbar la sociedad en la que se movía. Usamos el verbo atisbar, porque es demasiado ambicioso pretender explicar todo el pensamiento, problemática y sentir de una época partiendo de una sátira de once páginas.

Hay que puntualizar que aunque el pasquín se expuso en un lugar público, su acceso estaba limitado a las personas que sabían leer. Con solo 250 niños aprendiendo a escribir en Guayaquil en las primeras décadas del s. XIX, uno puede imaginarse la alta tasa de analfabetismo. La expulsión de los jesuitas en 1767 repercutió negativamente en la educación de toda Hispanoamérica y pasaron años antes de que se restituyeran algunas de las cátedras que se impartían normalmente antes de 1767.[28] Las niñas en esta época no tenían ni siquiera una escuela en donde estudiar, habría que esperar a 1828 para que ésta se fundara.[29] No solo el analfabetismo era una barrera. Los panfletistas eran personas cultas que escribieron para lectores del mismo nivel de educación. Las referencias a Alejandro, Papiniano, Fedro, entre otros, podían ser entendidas solamente por aquellos que hubieran tenido acceso a una buena educación. En todo caso, solo se buscaba la atención de esta clase letrada y por lo tanto influyente.

Hemos visto que Bruno era muy persistente y que le gustaba el poder y el dinero. Con algo de astucia y la habilidad de convencer, Pedro Alcántara se abrió camino a pesar de no ser siempre bienvenido en el Cabildo guayaquileño. La preeminencia de un sujeto como Bruno, no solo se explica por la ca-

28. Expediente del Cabildo de Guayaquil sobre la fundación de Cátedras de Latinidad y Retórica. ANHQ. Gobierno 43, expediente 14, 13-XII-1791.
29. Hamerly (1973: 42-43).

pacidad de éste para manejar a la gente. Los panfletistas no dejaron de observar que solo una sociedad permisiva podía dejar que alguien como Bruno tuviera poder.

> En Otraparte en verdad
> no engrosara su codicia
> ni engañara su malicia,
> pues siendo humilde, y medido
> apenas podria haber sido
> Ministril de la Justicia (32)

Bruno podía moverse a su aire sabiendo que no había barreras que le impidieran lograr lo que quería:

> no hay papel, no hay actuación
> en que no tenga anuencia
> ni hay pleito ni Providencia
> que no gane su elección:
> siendo en toda pretensión
> la forzosa consecuencia (39)

Como el poder y la riqueza suelen estar unidos, Bruno en el pasquín se ufana de que:

> a vista de Guayaquil
> siendo un pobre perejil
> en rico me he convertido (25)

Para este pobre perejil, tramar la manera de ser elegido con *autos enredos, intrigas* para ocupar un cargo público, tampoco parece ser una hazaña difícil. Está claro que tener amigos o familiares en los puestos correctos era clave para lograr un puesto de poder. No nos remitamos solo al pobre Bruno que tan vapuleado ha sido en el pasquín y en este trabajo. De entre las personas nombradas en la sátira podemos dar varios ejemplos: Joaquín Pareja y su hijo José ocuparon el distinguido cargo de alférez real. El *Alcalde Morancito*, José Morán, estaba emparentado con los Pareja ya que eran sobrino y primo, respectivamente. Ramón García de León y Pizarro era hermano de José, que fue presidente de la Audiencia hasta 1784. Los Pizarro también estaban emparentados con el primer obispo de Cuenca. No seguimos con la larga lista de nombres y cargos para no aburrir a los *curiosos* aunque podríamos dar más ejemplos.

Si nos detenemos en la pragmática de los insultos usados, podemos tener una idea más clara de la sociedad de Bruno y de la naturaleza de los panfletistas. Los insultos no son palabras usadas al azar; su uso nace de los prejuicios y de la percepción negativa de un determinado rasgo físico, comportamiento o naturaleza.

En el pasquín algunos insultos son de carácter racial. En el año 1790, la provincia de Guayaquil tenía aproximadamente un 12% de blancos, un 50% de gente libre de todas las clases, un 30% de indios y un 6% de esclavos. La etnia, por lo general, determinaba la clase social aunque había algunas excepciones. Además, a veces, algunos mestizos eran considerados racialmente blancos. Socialmente en la clase considerada como la más baja estaban los indios, su estatus social estaba incluso por debajo del de los esclavos. Entre los mestizos, mulatos y negros libres no existía una gradación particular. Solo los zambos eran inferiores porque se los consideraba los más cercanos a los indios. El padre Bernardo Recio, citado por María Luisa Laviana Cuetos, dice de los zambos «que así llaman a los que nacen de negro e indio, son por consiguiente más pardos, más rudos o menos hábiles».[30] El hecho de ser zambo también servía para desprestigiar a un testigo en un juicio. En el antes mencionado juicio de Joseph del Río contra Juan Chatar, se rebaja la importancia de uno de los testigos llamándolo «un sambo más que negro».

Recordemos también que en la sátira se dice que Bruno era hijo de «una Zamba Pastelera que públicamente freía Empanadillas, y las vendía por la Calle» (pie de página del pasquín No. 9). El hecho de que se recalque que freía las empanadillas en público nos da una idea de lo mal vista que estaba esta actividad. No solo su madre era una *zamba*; Bruno tenía, además, el color *cetrino* (verso 38). También, como insulto se usa *hotentote*, que es el nombre que se le daba a una población indígena del Cabo de Buena Esperanza.

Cuando el supuesto autor del pasquín dice que quiere ser médico, Diego Guadaña le explica: *Ya te entiendo replicó, pero no te conviene no tienes figura para Medico: eres Lampiño; y la barba es parte esencial para parecer un Galeno.*

Para ser médico, no solo había que estudiar medicina sino tener una espesa barba que denotara que uno era ante todo blanco y peludo y no indígena y lampiño. Robertson, citado por Velasco, dice de los lampiños: «La cara sin barba, y la piel lisa, parecen indicar falta de vigor ocasionado de algún vicio en su formación».[31] Contra esta idea de la importancia de la barba replica Juan de Velasco:

30. Laviana (1987: 125). Ma. Luisa Laviana tiene todo un capítulo dedicado a la población guayaquileña en su muy documentado libro *Guayaquil en el siglo XVIII. Recursos naturales y desarrollo económico.*

31. Velasco ([1789] 1977: 319).

> Procede hacer tres manifiestas sinrazones en este punto. 1o. hacer de barba, y pelo, carácter propio de los americanos. 2o. Hacer esa falta igual u general en todos. 3o. Inferir de esa falta la debilidad de fuerzas (...) Cuan errado sea su modo de pensar (...). Las barbas a mi juicio, no son señal de vigor, ni fuerzas, sino de humores excrementicios, de inmundicia, y de incomodidad.[32]

No todos tenían la capacidad de discernimiento de Velasco y la barba era un signo que denotaba la «nobleza de sangre» y era un signo de prestigio.

Se ha apuntado antes que *Verdadera Vida y Milagros...* no es un buen ejemplo de la literatura de su tiempo. Su fin no era el goce estético sino la burla y la denuncia, sin embargo es pertinente tener una idea del aspecto cultural de la Audiencia de Quito. En 1786 había fallecido el más famoso escritor de la colonia, Juan Bautista Aguirre.[33] Tres años después, el padre Juan de Velasco, en el exilio, terminó la *Historia del Reino de Quito*, que no fue conocida de inmediato ya que se publicó por primera vez en 1839. Otros poetas del extrañamiento fueron don Ambrosio y Joaquín Larrea, Manuel de Orozco, Ramón Biescas y Mariano Andrade. Aparte del padre Velasco y de Bautista Aguirre, otra figura que marcó esta época fue Eugenio Espejo, un precursor de las ideas de independencia. Entre otras muchas obras escribió el *Nuevo Luciano* y editó *Primicias de la Cultura de Quito* que salió, por primera vez, en 1792.[34]

4. *Verdadera Vida y Milagros...* en el siglo XXI

Aunque se ha insistido en que esta es una sátira de hace casi dos siglos, un pasquín como el que es objeto de nuestro estudio y un personaje como Bruno no son nada ajenos a nuestro medio. Se nos ocurren muchos *figurones sebrunos* en puestos de poder de quienes, con palabras más modernas, podríamos escribir una sátira similar. Pero si pegáramos esos pasquines en las puertas y paredes seguramente casi nadie los leería. Nuestras calles están ahora llenas de demasiadas distracciones para que un texto público de once páginas sea leído y realmente tenga repercusión. En la actualidad, ya no se denuncia con un pasquín. Los medios de comunicación masiva como la televisión, la prensa y las radiodifusoras están vedadas para la mayor parte de la gente. La denuncia escrita contra los políticos se establece por medio de *graffitis* que mu-

32. Velasco (*ibíd.*: 324).
33. Sobre los poetas de la colonia ver Alejandro Carrión, *Antología general de la poesía ecuatoriana durante la colonia española*, Quito, Banco de los Andes, 1992.
34. Vargas (s.a.: 143-149).

chas veces no tienen más de dos palabras: un insulto y el nombre del político contra quien va dirigida la afrenta. Del uso de los pasquines han quedado algunas huellas en los «Testamentos de Año Viejo». Aunque, en ciertos casos el tema central de los testamentos pueda ser un relato jocoso de algún miembro de la familia, o de un hecho privado; los testamentos por antonomasia son aquellos de crítica contra los políticos. Al igual que los pasquines de siglos pasados, los testamentos son escritos públicos. Tras el carácter jocoso y los versos de rimas forzadas, se esconden críticas muy puntuales contra el presidente, los diputados, los alcaldes, o cualquier otra persona con un importante cargo público.[35] Estos testamentos y los insultos pintarrajeados en las paredes son prácticamente los únicos ejemplos de escritos públicos en el Ecuador en los que el *pueblo*, léase la gente que no tiene poder pero que sabe escribir, tiene para desfogar un poco su impotencia. Ninguno de los dos es demasiado efectivo.

No podemos comparar *Verdadera Vida y Milagros...* con los poemas de Aguirre o con los de otros poetas contemporáneos. Como se apuntó: no se buscaba la belleza estética del texto; pero tratándose de una época en la que no es demasiado grande el corpus que ha quedado hasta nuestros días, *nuestra* sátira sí puede ocupar un lugar como representante de un típico texto difamatorio de la colonia. Textos comparables a éste son los que recoge Juan León Mera en su apéndice de *Antiguallas curiosas.* Además, más allá de ser una *antigualla curiosa*, esta sátira nos da el retrato de un hombre y del mundo en el que tan bien sabía moverse. Un texto tan extenso y con tantas referencias a personas y acontecimientos nos permite tener un relato de primera mano de Guayaquil y de su Cabildo hace doscientos años.

Con la pena de saber que en el Ecuador los personajes como Bruno han subsistido y proliferado, cerramos este análisis con las palabras, algo desafiantes, del autor de *Verdadera Vida y Milagros...:* «Que vituperes, o alabes mi discurso, nada me interesa. Si te gusta leelo; y sino dexalo, y estamos a mano».

35. Como ejemplo podemos citar estas estrofas de dos «Testamentos de Año Viejo» de 1949 publicados por la Imprenta «Progreso» de Quito. Esta primera va contra el presidente Galo Plaza: *Lo que siento, por supuesto, /es el déficit tan malo/ que queda en el Presupuesto/ por obra y gracia de Galo.*
Los congresistas, por supuesto, no podían faltar: *Del año colosal fue el magnífico Congreso/ que al mundo lo dejó tieso/ con su conducta inmoral,/ Esos futres congresistas,/ Cual listos economistas/ se duplicaron las dietas/ y cambiaron las tarjetas.*

5. *Verdadera vida y Milagros...:* LA TRANSCRIPCIÓN

Al transcribir la sátira se ha intentado conservar la ortografía usada en el original. También, siendo fieles al manuscrito, se ha hecho todo lo posible por mantener su estructura (las siete páginas de décimas están divididas en tres columnas y el número de versos por página coinciden exactamente con el original). Las palabras marcadas en *negrita* se explican en un glosario al final de este trabajo. Lo mismo ocurre con los nombres. Hay que recalcar que los dieciocho pies de página son parte de la sátira.

Verdadera vida y Milagros de un Figuron Sebruno,
que solicita ser oydor de la Real Audiencia de Quito.
Y tambien intentó que le hiciesen Alcalde Ordinario de la Ciudad de Guayaquil.
En ocacion de haberle venido un Pliego en el Correo, con dictados de tal Oydor: y era un chasco, según lo verá el curioso.
Escrita en Toscano por un Mallorquin y traducido a nuestro idioma año de 1808.
Por Dn. Ambrosio Lamela, Dr. de la Real Academia de las ciencias y alunno de la Sociedad Bascongada.

Lector mio: Un cuentesito. Una calurosa noche del pasado Diciembre, estando desvelado en la Cama, oscuro el **Caramanchel**, vacias las tripas, y la bolsa y atestada la Cabeza de mil imaginaciones, fomentadas de un sien, o no es de ambision, deseo de medrar, ser hombre de cuenta, y levantar figura, adapté varias ideas, pareciendome al proposito; pero principalmente resolví seguir una **vervi gracia**: seré Medico decía, pues aunque no sé una palabra de esta Facultad, con solo decir que esto soy, me tendran por un Hipocrate, y se dexaran curar, o matar que es lo mismo. Esta refleccion me dio mucho animo, y resolvi salir a curar al otro dia segura de que nadie me diría una palabra. Solo veia un Escollo, y era el como Recetaria, pues ignorando la formula de los **Recipes**, sería descubierto al instante, de los Señores Boticarios que no dexan de entender. Dificultad fue esta que me mortificó muchisimo: y aun me hizo desesperar de todo punto. Quando en esto a Dios y a ventura, se me presenta sin saber como, ni donde un hombresillo de muy pequeña estatura, con dos **Jivas** que pudieran servir de Balixas en una **Estafeta**. Traía ropatalon, Pies grandes, zapato de Osico ramplon, y con botones: manos secas, nerviosas, y duras: rostro festivo: frente arrugada, que se comunicaba con una calva perdurable, Ojos undidos; pero algo alegres y bulliciosos. Nariz grande y corba, que se encontraba su punta con la de la Quixada como dos extremos de Ancla, y sin dificultad por la desasistencia que sus dientes y muelas habian hecho de su rasgada boca. Admirome la vision mas reconocida mi sorpresa, me dixo: No te asustes que yo vengo a valerte y no a hacerte mal. ¿Quien eres? le dixe! Yo soy D.

Diego Guadaña que cuando viví en este mundo, seguí a Pitagoras en sus transmigraciones, y me gustaban mucho: y hoy quiero hacer en ti un nuevo metamorphosis para que seas otro hombre del que eres. : : Yo no pienso en eso, me contento con parecer Medico, y saber recetar, que esa es mi dificultad. : . Ya te entiendo replicó, pero no te conviene no tienes figura para Medico: eres Lampiño; y la barba es parte esencial para parecer un Galeno. ¿Y qué haré pobre de mí?: : Escribe: metete a Autor, que esto tiene menos dificultades que vencer. En estos tiempos todos escriben y son bien recibidos sus Escritos. :: ¿Y qué he de escribir? ¿La vida de algun Santo?:: No por cierto. Las virtudes no necesitan de la alabanza mundana. En este Quaderno hallarás escrita la Vida de un **Nasón** del Siglo: sería una lastima no darla a la luz: tu eres a proposito para escribirla, y precisamente lo executaras en verso, pues siendo este mas facil de imprimir en la memoria de los Lectores, habremos logrado que la vida de Nuestro Varon lo quede en la de todos. : : ¿Quomodo fiat histuc quoniam musas non cognozco? No seas cobarde replicó ¿te parece que todos los que hacen versos son Poetas, Ni han bebido en **Elicona**? No lo creas: : : La Poesía es Arte Divina, y no la poseen con facilidad ni los Sabios: que hay muchos que envejecidos en el Estudio de las ciencias, y de la literatura no han podido jamas hacer un solo verso; y por el contrario hacen Liras, Estancias Sonetos, Comedias y tercetos, los Zapateros, **Amoladores** Barberillos, y histriones. Baxo de este pie puedes caminar y manos a la Obra. :: Diciendo este me dexó un Quaderno en la mano, y desapareció. Yo quedé un poco confuso; pero al instante siento un ardor un no se que un vivo deseo de escribir, como si fuese un Barbadiño, un Luciano un Porpencio, un Fedro.:: Abro mi Quaderno ¡Que asombro! ¿Qué pensabas lector que hallarías en el? ¿Serían acaso las Gloriosas hazañas de Alexandro? No por cierto. La Vida y Milagros de Señor Pancha Chavela, natural de Buenos Ayres, finxido Oidor de la Real Audiencia de Quito, y Alcalde de Orden en funcion de la Plaza de Guayaquil, escrita en Toscano por un Mayorquin curioso. Y como la fuerza del precepto de aquel alumno de Pitagoras; no solo me hubiese animado, sino influido en Poeta **Chirle**, con mi puntita de Numen, o Vena, escribí arreglado al original estas Decimas que te presento por su mandado Ya he dicho que soy un ignorante: y asi no tienes que censurarme ni morderme, ni menos que reparar en el estilo, conceptos ni redundancias, ni menos en los infinitisimos defectos que lleva la obrilla contra los preceptos Poeticos. Vaste que van expresados los hechos de mi Varon. Creo que los entenderas asi como son originales. Que vituperes, o alabes mi discurso, nada me interesa. Si te gusta leelo; y sino dexalo, y estamos a mano.----

LA GARNACHA, Y LA ALCALDIA

El señor Pancha Chavela (1)
con empeño y con ardor
suspira por ser Oydor
de la Audiencia, y se desvela:
tanto su ambision lo anhela
que con **Maria conceccion**
se ensayan ala funcion
con mesura, y gravedad:
que en sovervia, y necedad
ambos para en una son.

Tiene un rabioso prurito
de abrocharse la **Garnacha,**
se incha, se estira, y no agacha
y aun se pone ya el **Garlito:**
Cuello, Puños, y Manguito
de habito de circunstancia
previene con arrogancia,
y el tratamiento de Vsia
estudia de noche, y dia
con estupida ignorancia.

En el pasado Correo
un gran paquete ha llegado
que Bruno rotulado
con dictados del Empleo:
Diaz que sabe el deseo (2)
con que aquesta gracia aclama
en el instante lo llama
y con modo Cortesano
le pone el Pliego en la mano
como amigo que lo ama.

Luego que Bruno lo mira
con socarrona sonrisa
le hace una **mocha,** y deprisa
al Gobierno se retira:
no se si sueña o delira
de placer el juicio pierde
segun se incha, y se remuerde
y muda el color cetrino
entre chorizo, y mohino
entre azeitunado, y verde.
Salió el Señor Cucalon
y Bruno dice, Señor,
ya soy yo de Quito Oydor
y este deseado **blazon**
biene a muy buena ocacion
en que la Persona mia
Ya puede valer a Vsia
que al fin siendo Magistrado
le sabré servir honrado
en quanto ocurra en el dia.
Pronto marchar determino
a ponerme en posesion,
no sea que en la dilacion
se ponga malo el camino:
De Conceccion imagino
vaya por Cuenca mejor
que por Ujibar, es peor
aunque menos dilatado
segun tengo averiguado
con el mismo conductor

La casa queda al cuidado
de mi compadre **Medina,**
correspondiente Oficina
y todo asunto privado:
Ordeñana de contado
es amigo y cuidará
de mis Huertas, y verá
por los asuntos de España
que al fin todo quiere maña
y todo se compondrá.
Los negocios del Estero
recomendaré al **del Rio**
que es amigo, y Yo confio
que me sirva placentero:
El es tonto, y tesonero
y de humor tan adequado
que no dexará fiado
un Centavo, y de esta suerte
en dinero me convierte
quanto tengo allá robado

De **Veneras** no me fio
por que es algo badulaque
y aqualquanta triquitraque
dará con todo en el Rio.
Es Egoista, y el mio
suele maullar con los Gatos
no guarda Leyes, ni tratos
y en tocando al interez
pronto dara de travez
con la Gorra de Pilatos
De Dn. **Nicolas Cornejo** (3)
pongo al cielo por testigo
que es un generoso amigo;
asi que no estubiera viejo.
Yo le he quitado el Pellejo
con cuentos muy placenteros
y aun su tabla de tinteros
me la llevo, y no la doy
pues presisa lucir hoy
en Quito buenos aperos.
Gorrichategui verá
en la ocacion quien es Bruno
pues con tormento importuno
mi arños sufrirá
Chatar me las pagará

(1) Francisca e Ysabel Gomes fueron a quienes Bruno les hiciera un escrito: preguntandolas su nombre respondieron Pancha y Chavela. Nuestro **Papiniano** encabezó su escrito ni mas, ni menos. Presentando este en el Gobierno dio mucho que reir y celebrar su sandez e incuria, y desde entonces quedó confirmado y conocido por Pancha Chavela.

(2) Dn. José Diaz Administrador de Correos cuando halló el Paquete en al Balixa, lo mando a llamar; y se lo entrego en su mano, con mil expresiones de alegria de que hubiese llegado: y Bruno inchado y lleno de autoridad le dixo: Amigo, ya tendrá Usted toda mi proteccion.

(3) Bruno tubo amistad con Dn Nicolas Cornejo: este generoso Caballero le pagaba todo quanto el mandaba hacer, y abusando de su bondad le estafaba y pedia quanto quería. Ultimamente le pidio en emprestito una tabla de tinteros de plata grande u hermosa, de valor como de trescientos pesos. Enviosela Cornejo: y nuestro Chaveta se ha quedado con ella y ha reñido con Dn Nicolás.

todas las hechas en Quito:
y ese buen Abogadito
Dn. **José Joaquin Pareja**
que es otra buena coteja
se apeará de su Burrito
Ya soy Ministro togado
y en pisando el Gavinete
no me quedará pobrete
que no dexe escarmentado.
Navarrete se ha humillado
y otros muchos a su exemplo
me temen y yo contemplo.
que no se escusaran dar
sacrificios en mi Altar
y Holocaustos en mi templo.
No ignoro que me aborrecen
en Guayaquil casi todos;
y aun así por varios modos
sus rendimientos me ofrecen
Me muerden, y me obedecen
sabiendo que en el Gobierno
quito, doy y desgobierno
con alta predileccion,
y que no pierdo ocacion
de enredar todo el Quaderno
Yo influyo qual Satanas
contra el Pueblo, y la Nobleza
y le jugaré una pieza
a aquel que me sirva mas
Enemigo de la Paz
Sanguinario, y Cedisioso
soy un monstruo riguroso
soy un complicado abismo
que no cabiendo en mi mismo
me consumo sin reposo
De tanta arenga cansado
dixo el Señor Cucalon
vasta de conversacion
y abrase el Pliego cerrado
Chavela regosijado
rompió el **Nema**: ¡Que Desgrasia!
y no encontrando la grasia
de la Toga ¿Que hallaría?
Bulas viejas Porquería
en castigo de su audacia.
Un Gato Pardo pintado
había, y en su gran Cola
venía escrito mamola
nuestro ministro togado.
De esta gran burla enojado
agachado de cogote
al instante tomo el trote
y a su casa se retira:
¡Ojalá fuese con mira
de ahorcarse, o darse garrote!
A Conceccion le contó
su tragedia lastimosa:
y ella dixo pesarosa,
¿No te lo decía Yo?
Algun Picaro tramó
ese Pliego por burlarse
mas no hay que desconsolarse
por un golpe de Fortuna
si hay ocacion oportuna
de que pueda remediarse.
¿Remediarse? Es un engaño:
Habla muger: no te entiendo.
Alcalde Ordinario siendo
de la Ciudad este Año.
Cucalon sino me engaño
te dispensa sus favores
y hablará a los Regidores
y tu verás a **Ordeñana**
que estos asuntos allana,
y se empeña como hay flores.
No te acuerdas quanto hizo
por la eleccion de **Merino**
que corrió, que fue, que vino
sin omitir lo preciso
hasta lograr lo que quiso.
si esto es cierto, que no hará
y que pasos no dará
por ti con tanta amistad?
Luego con facilidad
el Baston se empuñará
Conceccion: no puede ser,
estando los votos varios
Yo tengo muchos contrarios
y ninguno ha de ceder.
Gorrichategui ha de ser
el primero, y **Elizalde**
Campuzano, y el **Alcalde**
Morancito, y **Gorostiza**
que en asuntos de esta guiza
no daran golpe de valde.
Pareja no hay que contar:
Oh! con que pesar lo digo!
Soy su aserrimo enemigo
Vsque admortem !Que pèsar!
No me quiero acordar
quando el Padre que murió
en Mano Tigre me dió, (4)
sustos, angustias y penas
zepos, grillos y cadenas,
y casi casi me ahorcó.
Ha Conceccion no suspires
de mis intenciones crueles!
Yo fui quien di los Cordeles
para **Bartolo Ramires** (5).
No te espantes, no te admires
que en mi pecho vengativo,
inflamo un ardor activo
de mi sovervia animado
que hasta no verme vengado
no sé si existo ni vivo.
Hidro pico codisioso
bebí de Solon solvete:
y el caudal de Navarrete
por un orden riguroso
todo lo vendo, y destrozo.

(4) El Alferes Real Dn. Joaquin Pareja quando vivía estando de Alcalde Ordinario: escandalizado de las muchas iniquidades de Bruno le formó un Proceso Criminal y lo encarceló con prisiones en el Calaboso Mano de Tigre su compadre Gaspar Medina introduxo un recurso al Tribunal de Quito, y lo escapó de la Horca.

(5) Subiendo el Berdugo al suplicio a Bartolo Ramires sentenciado por Ladron, se arrancaron los cordeles, y cayo. Bruno que se interesaba en su muerte (por complacer a un amigo) colerico saco dos d. para los cordeles, y con estos fue ajusticiado el reo, complaciendose este sanguinario del exterminio de uno de los de su gremio.

y a pesar de tanta hablilla
no dexé Sofa, ni silla
y en esto no cabe duda
pues no se escapó la Viuda
de que le viese la Quilla.
Libros, Papeles de Cuentas
alhajas y mil cosillas
Bodegas de Cascarillas
dependencias, lastes, ventas,
con estorciones violentas
se recaudaron aqui
en Chimbo, Cuenca, Alausí
y por mas que el viejo Alcina
guardar aquesto imagina,
era poco para mi. (6)
Con este fondo lucido
a vista de Guayaquil
siendo un pobre perejil
en rico me he convertido.
Sable de Oro muy lucido
de Carey mi buen Erraje,
Libros, vestidos, menaje
Reloxes, y Palmatorias
alhajas, y otras historias
que las adquirí al pillaje.
Para algunas actuaciones
Autos enredos, intrigas,
he sabido tener migas
con **Medina** en ocaciones:
este pues sin actuaciones
a mi quinto ha nivelado
y testimonios me ha dado
que en verdad no han sucedido
y con ellos he adquirido
todo quanto he deseado.
De **Guiraldez** no me fio
ni de **Angulo** me fiaré
porque estos no guardan fe,
con su Padre, ni su tio
fuera tirar en el rio
mis confianzas y he hallado
que todo iniquo Abogado
tenga un perverso Escribano
que con Pluma de Milano
le de fees desalmado.
Al fin vamos a tirar
el Dado que a mi porfia
puede pintar la Alcaldia
y mi suerte mejorar
Todo lo he de trastornar
con intrigas, y alborotos
he de captar muchos votos (7)
con falsas sindicaciones
de tal modo que a elecciones
entren solo mis devotos.
Que se adorne bien la casa
y se prevengan **Mistelas**,
Vamos, dulces, Viscotelas
y todo licor sin tasa:
pues si me sale la traza
asi como he discurrido
Alcalde sere Elegido
y vendran los Cavildantes
sin quedarme como antes
con mi baston prevenido.
Con aqueste honor lucido
la burla se saneará
y el pundonor brillará
que se hallaba deslucido.
¡Bruno quedarse abatido!
y que su nombre no suene!
No Conceccion: no conviene
a mi elevado destino.
Yo he de seguir el camino
que mi ambicion me previene.
Así opina este maldito
Plaga atroz, cruel enemigo
que el Señor para castigo
nos embió como al Egipto
desde su Patria Proscrito
vino aqui descamisado:
luego a sombra de lo hurtado
se ha metido a Caballero
y aun anhela con esmero
subir a puesto elevado.
Solo en aquesta Ciudad
pudo afirmar su derrota:
por que aqui qualquier Pelota
viene a ostentar Magestad.
En Otraparte en verdad
no engrosara su codicia
ni engañara su malicia,
pues siendo humilde, y medido
apenas podria haber sido
Ministril de la Justicia (8)
Infelice Guayaquil
se aqueste Bruno Rapante
empuña el mando brillante
de aquel honor Consejil.
A Dios hermoso **Pensil**
A Dios Puerto Delicioso
ya se acabó tu reposo
no esperes mas que desaires
que el Lobo de Buenos Aires
te hará con Diente Rabioso

(6) Alcina Dn. Antonio Apoderados de los Acreedores de Lima á la Casa de Navarrete estando exercitando su comision lo enredó Bruno, le quitó el Poder, y quanto había cobrado, y dio fin con el caudal.

(7) A varios individuos del Cavildo les ha hecho sindicaciones falsas porque ninguno le quería dar su voto para Alcalde y a Dn. Juan Chatar Teniente del Palenque por encono con uno de ellos que lo protegia lo enredó en una causa de capitulación que tiene pendiente hasta ahora por sus imposturas y azechanzas.

(8) El Señor Dn. **Ramón García de Leon y Pizarro** Intendente de Salta de Tucuman conocio en su Intendencia aun hermano de Bruno de Ministril o Corchete.

Este **Otentote** este Mico
Solo a fuerza de robar
de mentir y de engañar
ha podido hacerse rico
Y aun con esto nada explico
el caracter de este Harpía
que se trago la Obra pia
que dexó el Señor Quixano
Tal que del codo a la mano
hizo de la noche dia.

El se ha hecho Cosechero
de mucho rumbo y **Parola**
robandole a Figuerola
unas Huertas muy severo.
Que lo diga el Pueblo entero
de Vinces, y de Palenque
donde no deja revenque
ni pellejo por raer
ni escusando de poner
un Pulpero en cada Obenque.
Este oscuro figuron
decanta caballería
y su asquerosa idalguía
viene de Zamborondon
lo espaldudo y lo Geton
no me dexaran mentir
su osico puede servir
de mandil a un cosinero
y sus Cerdas de Plumero
en las tinas de Curtir

Es erguido y embustero
hablador y fantancioso
hipocrita codicioso
trapasista, y petardero
No hay sastre ni sapatero
que le quiera trabajar
ni hay quien le pueda aguantar
gritos ni malas razones
desverguenzas, ni **valdones**
tan solo por no pagar

Al mercachifle, al tendero,
al Cosinero, al Peon
al Pulpero, al Regaton
al Bordador, al Plazero
y al Pleiteante majadero
con tratamientos urbanos
mientras caen en sus manos
les engaña, estafa, y pide;
y en tragando los despide
con estilo inhumanos.

En toda conversacion
con jactancia se complace
diciendo que hace, y deshace
como en masa a Cucalon
no hay papel, no hay actuacion
en que no tenga annuencia
ni hay pleito ni Providencia
que no gane su eleccion:
siendo en toda pretencion
la forzosa concecuencia.

Como Cura de Montaña
sus mismos hijos Bautiza
sus escritos autoriza
para forzar sus Patrañas:
todo es Arte, todo mañas
este finxido Abogado
este Doctor no Graduado
este **Bantulo Frison**
Padre de la sin razon
y de la maldad dechado.

Como puede ser Letrado
Chavela si en realidad
no estudió latinidad
ni en Aula alguna ha cursado.
De haber sido examinado
no hemos visto comprobante
no hay Colega ni estudiante
que lo viere en el Colegio
ni tiene mas privilegio
que ser un **Bolo** ignorante.

Con sus falsos Papelones
al vulgo tiene engañado
ya defendiendo Abogado
fiscal siendo en ocaciones
que iniquas resoluciones!
que Dtos. garrafales!
que consejos criminales!
que imposturas! que traiciones!
que violentas extorciones!
y que obras tan Infernales

En fin del Bruno asqueroso
podeis ver en esta copia
su caracter Misantropia
y su genio venenoso.
Maquiavelista insidioso
propenso a toda maldad
y si he de decir verdad
monstruo es digno de temerse
pues con el no ha de tenerse
amistad ni enemistad

Con su Matrimonio mismo
es atroz, es cruel, terrible
pues genio mas insufrible
no ha salido del Abismo
Todo es ira, y Barbarismo
y aun de contarlo me aflixo
pues con tormento prolixo
y con penas redobladas
a Puñetes, y Patadas
le dio muerte a su hijo.

Segunda Parte
NI LA GARNACHA, NI LA ALCALDÍA

Luego que le sucedió
el gran chasco del Paquete
y que nuestro Don Soquete
en ser Alcalde pensó:
que a Concección le ordenó
que previniese el Pandero,
Chinelas, bazo, y Plumero,
y que los Guantes le lleve,
como que llueve o no llueve
se mudó para el Estero.

Bien mi malicia sospecha
que se embarcaba corrido;
por mas que aquí dixo Erguido.
que iva a cuidar su cosecha:
mas no mintió en la deshecha
este grande Cosechero
pues cosecha desde Enero
en todo Mes, y ocacion,
sinque de su coleccion
escape ningun dinero.

Muy pesaroso aquel dia
a Samborondon llegó:
y por desaogarse dió
Balanse a su Pulpería:
El en persona medía
la mateca, y en toneles
la pesaba con Cordeles,
y al ver tanta economía
le dixo Doña Maria
Pastelero a tus Pasteles (9)

En Buenos Ayres **Perote**,
en Lima el Don, se encajó,
en Guayaquil se graduó
Abogado a **Paparote**,
en Quito quiere al Escote
encajarse la **Golilla**:
en España sueña, y Chilla
que es un Señor Comerciante
no siendo mas que un tunante
de ciento carga, y **Gabilla**.

Esa parola, esa prosa,
quando dice entre vostezos
tengo trescientos mil pesos
con voz hueca, y mentirosa.
Esa su amistad gravosa,
ese hocico, ese Carasa.
ese engaño, esa **trapasa**,
esa su lengua **ferina**,
esa codicia canina,
era su espesa barbasa.

Lo muchachos en Gabilla
en lugar de decir Bruno
suelen decir Gatuno
y otros le dicen Polilla
En el Estero, y la Orilla
le tiemblan hasta los Gatos:
que lo digan los Amatos (10)
a quienes supo quitar
unas huertas, y dexar
llorando sus viles tratos.

Otras le pilló a **Darquea** (11)
por que en esto de Pillar,
Bruno es capaz de Eclipsar
aun la misma luz Febea.
Su garra nunca escasea
nunca se embozan sus Dientes:
diganlo los invidentes,
los quebrantos, y declives
que le causó a Don Juan Vives (12)
quando aquellos Aguardientes.

Al **Doctor Puga** cobró (13)
de cacao doscientas cargas
por poderes, ó por largas
que Padilla le confió.
a Lima las embarcó
baxo el nombre de **Medina**:
alla de ellas determina;
acá Pleito lo volvió:
mas Padilla las perdió
por no entrar en la Pamplina.

Divicia quiso en confianza
embarcar en cierta Quilla (14)
una accion de Cascarilla
que produxo una cobranza:
metió a Chavela en la danza
por que su nombre prestara
y en las Polisas sonara
como suya la remesa.
El se presta con llaneza
y al negocio se prepara

(9) La Madre de Bruno en Buenos Ayres, fue una Zamba Pastelera que publicamente freia Empanadillas, y las vendía por la Calle.

(10) Amatos es una pobre familia de Palenque así llamada á quien quitó Bruno a costa de quatrocientos pesos unas quantiosas Arboledas de Cacao, que hoy dice el mismo que valen quatro mil pesos. Lo cierto es que el se ha quedado con ellas a puro pleito: y ellos en estado de pedir limosna.

(11) A Don Bernardo Darquea quitó otras Huertas, ni mas ni menos que a los Amatos.

(12) Don Juan Vives se unió con Bruno en una negociación de Aguardientes de Uba, poniendo el el interez, y Bruno la inteligencia. Llegó a estado tan funesto la cosa que Vives tubo a bien despues de muchos trabajos, viajes, y fatigas dexarlo perder todo, y Bruno se lo tragó.

(13) Don Jose Padilla de Lima dió Poder a Bruno para que cobrara doscientas cargas de Cacao del Dr. Dn. Miguel Puga, Hacendado de Guayaquil: Las cobró, y mandó vender a Lima baxo el nombre de su compadre Medina: quando ocurrió Padilla le metió Pleito y se quedó con ellas.

(14) Dn. Antonio Divicia quiso embarcar unas cascarillas, y que Bruno prestase su nombre en las Polizas. Hizolo así: luego habiendose embarcado, le otorgó un seguro confidencial en que declaraba no ser suyas las Cascarillas, y que solo habia prestado su nombre. Despues de haber fallecido Divicia encontró Causino este Papel y mandó con él a reconvenir a Bruno con Dn. Antonio Gonzalez; pero apenas le habló sobre la materia quando comenzó a dar voces horrizonas, Patadas, y bufidos diciendole a Gonzalez, que por por que iva a atropellarle con semejante insulto á su Casa. Gonzalez como hombre honrado, no quiso experimentar mas insultos, y se fué. Ocurrio Causino a los apoderados de la negociacion, y estos le escriben que Bruno había librado, y recibido el dinero. Presentose Causino, litigó hasta morir De modo que Bruno hoy intenta tener que haber de la testamentaria de Divicia: y lo conseguirá segun sus maximas infernales.

Hizole luego un seguro
confidencial a Divicia:
el lo guardó sin malicia
ni temor de lo futuro
El negocio quedo oscuro
como si de Bruno fuese:
luego Divicia fallese,
y a Rio revuelto Bruno
logra del lance oportuno
como diez, y tres son trece.

Causino como Alvacea
despues de los funerales,
con Don Antonio Gonzalez
le envia el papel por que vea,
a Bruno por que desea
que se recaude el dinero:
mas aqueste Cancervero
con fiero aullido bramaba,
suponiendo le insultaba.
y atropellaba su fuero

Quando Causino ocurrió
donde los Apoderados;
los dineros ya cobrados
Chavela se los tragó:
luego un Pleito promovió
y una obscura algaravía:
y es tanta la picardía
de este Doctor Zancadilla
que arrastrará de malilla
con la testamentaría

A unas Niñas ofrecio (15)
que un Pleito defendería
y de contado en el día
mil pesos fuerte quitó:
con dos escritos dexó
a las pobres enredadas:
Ellas quedaron gastadas
el se unió con el contrario
tal es su caracter vario
y tales sus uñaradas.

Cercana estando una madre
a morir, entregó a Bruno
dos mil pesos, uno a uno
a que en tutela los guarde,
a sus hijas: pues su Padre
en una viaje se hallaba:
empuñolos tragaldava
con prontitud, y guardó:
y al instante que murió
urdió una trama muy braba.

Este dinero decía
pertenece a Bejarano:
Otoya no tubo mano
de transferirlo en el día
No es justa la legacía
y pues venistes á mí
dos mil pesos y de aquí
no os a de sacar ninguno
pues de las Garras de Bruno
No os arranca ni el **Sofí**.
Las Huerfanas han perdido
su madre, herencia y tutela
y el Señor Pancha Chavela
vive muy desentendido
De esta manera ha adquirido

los que decanta caudales
Que Pillajes criminales!
¡Que asquerosos alegatos!
¡Que negros prevaricatos!
¡Y que Vistas Infernales!

Solo en hacer mal pensando
este iniquo malignante
aun se ha vuelto Denunciante
del Britano Contrabando.
A muchos anda enredando
por aquel vil interez
que del Denunciante es
paga infame, pre violento:
Mas el de esto muy contento
se gloría cada vez.

Este Pollino de raza (17)
tambien dá sus *Alvardadas*
y hace hijos en sus criadas
por que todo quede en Casa.
Concección es muy bonaza
el es un gran picaron
pues si trajo a Conceccion
no es amor que la tenía
sino temer que algun día
le diesen un manoton.

De mañana muy temprano
se viene á la Orden Tercera
á Oir Misa, y persevera (18)
hicado, y puesta la mano.
No es por cierto el Publicano
ni al templo va por Orar
sino hipocrita á fraguar
latrocinios, y quimeras
y otras tantas mil maneras
que encuentra para engañar.

(15) Estas Niñas son las Gorostizas del Puente, a quienes defraudó áquel dinero; y luego cometió el Prevaricato de unirse con contrario por cierto interez, dexandolas burladas.

(16) La mujer de Dn. Pedro Otoya estando para morir, y aucente su marido, le entregó dos mil pesos para que los guardase confidencialmente en tutela para sus hijas menores: los quales se los ha tragado como todo los mas que entra en sus manos.

(17) Quando vino aquí, tenía abandonado su matrimonio en Chile: se le amenazó varias veces de que se le remitiría en partida de Rastro a consignacion de aquel Presidente para que lo reuniese a Conceccion. Entonces a mas no poner, mandó por ella como por una fregona. Vino con un hijo, que como no se había criado con su Padre, era un buen mozo: y una criada llamada Josefa. A aquel lo mató a puñetes, y patadas despues de haberlo mantenido algun tiempo ya de Peon en las Huertas, y ya en su Casa, donde le hacía sufrir su tiranía los mayores martirios hasta que murió. A la Esclava Josefa, que es moza, le ha hecho varios hijos que se han criado en su Casa a vista de Conceccion y en poder de su Compadre Medina.

(18) El no es hermano pero siempre que hay funcion en la tercera Orden de Penitencia, asiste con mil exterioridades, temblores, y finximientos. Comulga todos los Juveniles, y alterna en todas las distribuciones de aquella humilde, y devota Congregacion en donde parece que lo consienten a mas no poder: pues como el caracter suyo es tan conocido de todos se puede asegurar sin temeridad que es un Hipocrita.

El querer puntualizar
los hechos de este malvado
trabajo es muy dilatado
y aun dificil de acabar:
y así discurro arrimar
la Pluma, y tomar Olgura
mientras rabioso procura
con grande satisfaccion
el empuñar su baston
para levantar figura.

A esto del Estero vuelve
cerca de las Elecciones
sugiere varias gestiones
y a sus parciales envuelve
Mas el Cavildo resuelve
Elegir a dos vecinos
de grande honor, y muy dignos
por su providad y estado:
quedando Bruno burlado
con sus mistelas, y vinos

Glorias, o Puerto Feliz
que tu Ilustre Regimiento
te proporcionó un contento
tan ventajoso, y feliz:
arrancad pues de raiz
esa planta venenosa
expatriad á ese raposa,
vaya á arañar otro suelo
secen tanto desconsuelo
vivamos vida dichosa.

S Real Magestad

Esta es la vida y milagros del famoso sugeto, que dirige el Govierno de Guayaquil, pues si el Asesor Voluntario es de este Jaez ?que no sera su socio Dn Bartolome Cucalon Governador del mismo? Este no puede alegar ignorancia en quien es aquel, pues bien notorio es quanto de iniquo ha cometido dicho Bruno en esta Plaza.

Glosario

albardada: *alvardadas*: Se dice del lomo de una res o de otro animal que tiene el lomo de diferente color que lo demás del cuerpo.
amoladores: Los que amuelan o sacan la punta a las armas por oficio.
bantulo: Posiblemente una forma despectiva de Bantú: Individuo que habla las lenguas bantúes.
baldones: *valdones*: Injurias, afrentas.
blasón: *blazon*: Honor, gloria.
bolo: Hombre ignorante y de cortos alcances.
caramanchel: Desván.
cervuno: *sebruno*: Dicho del color de un caballo o una yegua entre oscuro y castaño.
chirle: Insípido, insustancial.
estafeta: Correo.
ferina: Perteneciente o relativo a la fiera. En este caso *lengua de fiera*.
figurón: Hombre que aparenta más de lo que es.
frisón: Algo que es grande y corpulento dentro de su género.
garnacha: Vestidura con mangas que usaban los togados.
garlito: Cuello.
gavilla: *gabilla*: Junta de muchas personas generalmente de baja calidad.
giba: *jivas*: Alforja.
golilla: Adorno de cartón que rodeaba el cuello.
helicona: *elicona*: Lugar a donde se va a buscar la inspiración poética.
hidrópico: *hidro pico*: Insaciable.

hotentote: *otentote*: Individuo de una nación indígena que habitó cerca del Cabo de Buena Esperanza. En el pasquín se lo usa como insulto.
mistela: Vino dulce.
mocha: Reverencia que se hace bajando la cabeza.
nema: Cierre o sello de una carta.
nasón: Que tiene la nariz grande.
parola: Labia, verbosidad.
pénsil: Jardín delicioso.
perote: despectivo de los naturales de Álora en la Provincia de Málaga. También era el nombre de una bota usada por los pastores y trabajadores de campo. Se lo usa como insulto.
paparote: Páparo. Hombre simple e ignorante que se asombra de cualquier cosa.
recipe: Receta médica.
Sofí: Título de majestad que se daba a los reyes de la dinastía que gobernó en Persia de 1502 a 1736. *No os arranca ni el Sofí* quiere decir *No os arranca ni el mismo rey.*
trapasa: *trapaza*: Artificio con el que se defrauda a alguien en una compra o transacción.
verbigracia: *verbi gracia*: Hecho o cláusula que se usa para autorizar un aserto.

NOMBRES[36]

Alcalde Morancito: José Butrón de Morán y castillo fue Fiel ejecutor entre 1806 y 1816.[37]
Angulo, Nicolás: Escribano del Cabildo.
Campuzano, Andrés: Su nombre completo era Andrés de Herrera Campuzano y era regidor del Cabildo.
Causino: Albacea de Antonio Divicia.
Chatar, Juan: Fue teniente de Palenque y publicó el pasquín *Verdadera Vida y Milagros...* Tuvo varios líos judiciales con Joseph del Río.
Cucalon y Villamayor, Bartolomé: Gobernador de Guayaquil de 1803 a 1810.
Del Río, Joseph: Natural de Palenque. Era enemigo de Juan Chatar y los dos tuvieron un largo juicio. Del Río tuvo como abogado a Alcántara Bruno.
Darquea, Bernardo: Teniente de Gobernador y Justicia Mayor de Palenque. Después fue Corregidor de Riobamba.
Elizalde: Puede referirse a Juan Bautista Elizalde que fue Alcalde de la Santa Hermandad en 1820 o a José Matías Elizalde un hacendado acomodado
García de Leon y Pizarro, Ramón: Gobernador de Guayaquil entre 1779 y 1790. Era hermano de José García de León y Pizarro, Presidente de la Audiencia de

36. Los datos que no tienen pie de página han sido sacados de los libros de Castillo (1978), Destruge (1982), Hamerly (1973), Laviana (1987), del propio pasquín y de diversos documentos del ANHQ.
37. Para saber más sobre este personaje y su familia ver: Gabriel Pino Roca (1947).

Quito entre 1778 y 1784. Ramón García fue nombrado después Gobernador de Salta.

Gómez Cornejo, Nicolás: Alcalde ordinario de Guayaquil.

Gorostiza, José de: . Alguacil mayor de 1766 a 1809.

Gorrichategui, José Ignacio: En 1800 era procurador del Cabildo de Guayaquil y once años después ocupó el cargo de Alcalde.

Guiraldes Pereyra y Castro, Alejo: Escribano del cabildo de Guayaquil con los gobernadores Francisco de Ugarte, Ramón García de León y Pizarro, José de Aguirre Irisarri.

Medina, Gaspar Zenón de: Compadre de Bruno y escribano del Cabildo de Guayaquil durante la Gobernación del Coronel Francisco de Ugarte (1772-1779).

Merino, José: Primero fue elegido Alcalde de Guayaquil y luego Alguacil Mayor.

Navarrete, Antonio de: Regidor del Cabildo y pariente de José Morán de Butrón.

Ordeñana: Posiblemente se refiere a Domingo Ordeñana, vecino «ilustre» de Guayaquil.

Papiniano: El más grande jurisconsulto romano nacido en Emesa (Siria) hacia el 140 d.C.

Pareja, José Joaquín: Fue elegido Alférez en 1807. Su padre, Joaquín Pareja que también tuvo ese cargo metió en la cárcel a Bruno, pero este salió rápidamente gracias a la ayuda de su compadre Gaspar Medina.

Puga, Miguel: Hacendado de Guayaquil. Además fue Alcalde Ordinario del Cabildo guayaquileño.

Ramires, Bartolo: Sentenciado porque hurtó con otras personas «la tienda de mercancías de Dn. Manuel Albán y las alhajas de Dn. Diego Rangel»[38] fue ajusticiado por Bruno al que le interesaba su muerte para complacer a un amigo.

Veneras: Posiblemente se refiere a Juan de las Veneras que era un hacendado de cacao.

Vives de Echeverría, Juan: Dueño, Capitán y Maestre de la Fragata nombrada Nuestra Señora del Tránsito alias el Triunfo.[39] ❁

38. Libro de copias de cartas y oficios de esta escribanía de Camino de cargo del Capitán Dn. Luis Cifuentes puesto por su oficial mayor José Jaramillo de orden del Tribunal desde el día 1 de enero de 1803 y se copia los oficios del Sr. Decano que hace de Regente. ANHQ, Expediente 31, 1, 22-IV-1805.

39. ANHQ. Gobierno 49, Expediente 4, 4-IX-1797.

Documentación y bibliografía

Abreviaturas usadas en los textos y en las notas: •AGI: Archivo General de Indias
•ANHQ: Archivo Histórico Nacional, Quito.

Manuscritos

Archivo General de Indias (Sevilla),
Quito 255.
Archivo Nacional de Historia (Quito),
Gobierno 39, 43, 44, 45, 46, 49, 55, 56, 57.

Fuentes secundarias

Castillo, Abel Romeo. *Los gobernadores de Guayaquil del siglo XVIII*, Guayaquil, Publicaciones del Archivo Histórico del Guayas, 1978.
Castillo Gómez, Antonio. *Escrituras públicas y Escrituras privadas en la España del Siglo de Oro*, 2002, http://www.oslo2000.uio.no/program/papers/s10/s10-gomez.pdf
Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Juventud, 1995.
Destruge, Camilo. *Historia de la Revolución de Octubre y campaña libertadora 1820-1822*, Guayaquil, Banco Central del Ecuador, 1982.
Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, Madrid, Hijos de J. Espasa Editores, 1933.
Estrella, Eduardo. *Trabajos zoológicos, geológicos químicos y físicos en Guayaquil de Antonio Pineda Ramírez*, Madrid, Museo Naval Lunwerg Editores, 1996.
Hamerly, Michael T. *Historia social y económica de la Antigua Provincia de Guayaquil 1763-1842*, Guayaquil, Publicaciones del Archivo Histórico del Guayas, 1973.
Laviana Cuetos, María Luisa. *Guayaquil en el siglo XVIII*, Sevilla, C.E.S.I.C., 1987.
Nills, Nick D. y Ortiz C., Gonzalo. «Economía y sociedad en el Ecuador poscolonial, 1758-1859», *Cultura*, II, No. 6, enero-abril 1980: 69-152.
Pino Roca, Gabriel. «El sermón del Padre Jacinto», *Tradiciones y leyendas del Ecuador*, compilado y seleccionado por Inés y Eulalia Barrera, 44-51, Quito, El Comercio, 1947.
Quilis, Antonio. *Métrica española*, 11a. ed., Madrid, Ariel, 1999.
Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 22a. ed., Madrid, Espasa Calpe, 2001.
Rumazo González, José. «Guayaquil alrededor de 1809», *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, XXV, No. 66, julio-diciembre 1945: 220-252.
Vargas, José María. *Historia de la cultura ecuatoriana*, tomo II, Quito, Clásicos Ariel.
Velasco, Juan de. *Historia natural* (1789), tomo I, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1977.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
14/2002/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

La figura del mal en la narrativa de Pablo Palacio

Ángela Elena Palacios

La imagen de Pablo Palacio en los círculos literarios contemporáneos creció en parte gracias a su consideración como uno de los primeros narradores ecuatorianos que se ocupó en sus letras de la transgresión moral a partir de la imaginación.[1] Llegó a ser llamado, por ello, «nuestro Luzbel»[2] y se le juzgó algo así como un escritor maldito, consideración en la que tuvo que ver, además de sus rasgos literarios, el peso de la reconstrucción patética de su vida, en la que se subrayó su muerte en medio de la locura. En este ensayo, sin embargo, no interesa tanto si la biografía de Palacio fue o no la de un maldito, sino el sentido del mensaje maldito de su obra.

Para abundar en esta cuestión cabe aludir, en primera instancia, a su pertenencia a una sensibilidad cultural que ha desistido del tributo a la belleza, el bien y la verdad y deambula entre los sentidos éticos y su violación a partir de la pasión estética, entendida esta última como cómplice del placer absoluto. En el precario equilibrio entre moralidad e inmoralidad —o hipermoralidad en el sentido de Bataille, es decir, de moral particular y transgresora de la general— se mueven los personajes geniales de la obra de Palacio. Así acontece, por

1. Obras como *Sueño de lobos* de Abdón Ubidia siguen esta línea de la transgresión moral a partir de la imaginación, a través de la elección de un personaje que pretende salir de la vulgaridad de su vida y volverse genial a través de un golpe bancario en asociación nocturna con desechables, por distintas causas, de la sociedad. La idea del mal, en este sentido, está suspendida en toda la narración, desde el epígrafe y el título de la obra dedicados a *Macbeth* y su mundo de conspiración y animales de la noche. Ver Abdón Ubidia, *Sueño de lobos*, Quito, El Conejo, 1994 [1986].
2. El autor de esta denominación fue Francisco Tobar, según expresa María del Carmen Fernández en *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Ediciones Librimundi/Enrique Grosse-Luemern, 1991, p. 202.

poner un ejemplo, con el criminólogo que aparece en «Un hombre muerto a puntapiés» y reaparece en «El antropófago». En este personaje prevalece el dictado de su sensibilidad a la hora de juzgar los delitos. Desde este punto de contemplación se evidencia su seducción por ellos. Sin embargo, no se esfuma totalmente el punto de vista moral que, aunque solo sea formalmente, está también presente.

La imaginación se convierte en lugar desde donde privilegiar los sentidos malditos y por ellos se toma partido en la literatura de Palacio. Pese a esto, la tensión con la moral no desaparece e incluso es necesaria para garantizar un modelo a subvertir. Porque en el punto de vista estético de Palacio está la idea de la positivización de lo negativo, de la puesta en abismo de los sentidos de la realidad. Se trata de la rebelión de la imaginación como la parte adolescente del escritor que se opone a las normas en las que está inmerso. El mal se aparece como opción elegida por la imaginación en contraste con el mal como destino trágico que se ceba en la realidad. La violencia se queda en los confines de lo privado sin excederlos. Se manifiesta en los sueños de los personajes, como el del filicidio en *Vida del ahorcado*; en sus fantasías, como la planeación de un asesinato que puede permanecer impune, por parte del mismo ahorcado; o en el arte, como en la recreación artística de un crimen en «Un hombre muerto a puntapiés». A lo sumo la violencia se vuelve sobre los propios personajes y los lleva al suicidio, como ocurre con el mismo ahorcado o con Bernardo, el amigo que lo precede en la muerte. Eso sí, el punto de vista narrativo se deleita en la identificación con los personajes que circunstancialmente exteriorizan o buscan exteriorizar sus deseos: como el sexual de Octavio Ramírez o el sádico de Epaminondas —ambos personajes de «Un hombre muerto a puntapiés»—. O también con aquellos que son criaturas amorales —y en este sentido no transgresoras, sino creadoras absolutas— como el antropófago, que satisface sus deseos instintivos ajeno a la represión de la autoridad, como si se tratara de un animal o un niño —seres con los que es comparado a lo largo del relato—. El antropófago sigue sin noción alguna de culpa sus impulsos sádicos: «Al principio le atacó un irresistible deseo de mujer. Después le dieron ganas de comer algo bien sazonado; pero duro, cosa de dar trabajo a las mandíbulas. Luego le agitaron temblores sádicos: pensaba en una rabiosa cópula, entre lamentos, sangre y heridas abiertas a cuchilladas».[3] También disfruta del placer de devorar a su hijo, su antagonista como representante de la inteligencia —a los tres años éste «leía, escribía, y era un tipo correcto. Uno de esos niños seriotes y pálidos en cuyas caras aparece congelado el espanto»—.[4] La reivindicación de los placeres intensos de los que gozan los

3. Pablo Palacio, «El antropófago», *Obras completas*, Quito, Libresa, 1998, p. 109.
4. *Ibíd.*, p. 108.

personajes amorales —aunque sea a través de su sublimación en las actividades de la imaginación— tiene que ver con un deseo de mantener vivo lo elemental humano en un mundo en el que avanza la deshumanización. Como expresa el ahorcado: «Un día los imbéciles no pudieron vivir solos y se volvieron impotentes para reclamar su calidad de hombres».[5] La obsesión por la conservación de la identidad y los anhelos propios llega a ver signos de su intento de destrucción en las relaciones con los otros —como la relación con Ana en *Vida del ahorcado*— y de ahí deviene la actitud misantrópica que se revuelve violenta pero internamente contra el mundo, sin llegar, como se decía, a pensar en una manifestación pública de la rebelión abierta contra la realidad.

A continuación serán tratados algunos rasgos de la literatura de Palacio que irán completando el sentido del mal en su literatura.

Decadentismo

La toma de posición a favor de la dinámica transgresora de la imaginación, en la que se alteran los sentidos de lo bello, lo verdadero o lo bueno privilegiándose el juicio estético sobre el moral hace que se opte por una postura decadentista. En este sentido, se toma partido por los personajes de los márgenes morales y por la inversión de los valores de la realidad. En la literatura de Palacio se confiere grado de naturalidad a lo considerado anormal desde los códigos de la realidad externa, siguiendo el camino de aquellos escritores que decidieron otorgar al arte el lugar de la violación de la moral y la armonía. En tanto seguidor de estas huellas literarias, Palacio transita por el camino de los cánones prohibidos.[6] Este aspecto decadente de la obra de Palacio ha sido ampliamente comentado y es lo que con fortuna se ha tildado de «anormalidad normal» en la obra del autor. Desde este punto de vista, la literatura de Palacio puede verse como una galería de monstruos y monstruosidades desde la visión de las reglas sociales —especialmente en ese recuento de anormalidades normales que, como señaló Humberto Robles,[7] es su libro de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés.*

Entre la muestra de valores negativos desde la moral y que se vuelven positivos en el arte de Palacio, podemos mencionar en primer término la locura, que es elevada a una de las categorías máximas de acercamiento a la realidad

5. Pablo Palacio, *Vida del ahorcado, ibíd.*, p. 215.
6. Humberto E. Robles ubica a Pablo Palacio «dentro de una rancia tradición que por vía de Lautréamont llega hasta el surrealismo, después de hacer pausa en Jarry y el movimiento Dadá». Ver su artículo «Pablo Palacio: el anhelo insatisfecho», *Cultura* (Quito), 20 (septiembre-diciembre, 1984): 68.
7. *Ibíd.*, p. 68.

integral —en «Las mujeres miran las estrellas» está la siguiente reflexión: «Solo los locos exprimen hasta las glándulas de lo absurdo y están en el plano más alto de las categorías intelectuales»—.[8] La enfermedad es otra de las categorías espiritualizadas, como ocurre en «Luz lateral». En este relato la sífilis, anunciada a través de un sueño premonitorio, es asumida inicialmente con cierta alegría, como un don que va a otorgar una singularidad que colocará al personaje por encima de la mediocridad del hombre común y sus valores triviales y que lo hará un ser atractivo en su morbosidad:

> En otro tiempo aquel sueño [el del anuncio de la enfermedad] lo habría aceptado con una especie de placer, que su realidad modificaría totalmente mi vida, dándome un carácter en esencia nuevo, colocándome en un plano distinto del de los demás hombres; una como especie de superioridad entrañada en el peligro que representaría para los otros y que les obligaría a mirarme —se entiende de parte de los que lo supieran— con un temblor curioso parecido a la atracción de los abismos.[9]

Es destacable la semejanza de esta idea de la enfermedad con la que se encuentra en «Lepra» un relato escrito años después por Dávila Andrade e incluido en *Trece relatos*. En esta narración también existe la premonición de la enfermedad por parte del personaje y la consideración inicialmente positiva —como forma de reafirmar y ampliar su voluntad de distancia con el mundo— de ésta. Además de, por un momento, pensar con delectación en su propia podredumbre, vislumbra con soberbia y agrado el poder que le puede conferir la identificación de su dolencia con fuerzas oscuras. Y lanza este juramento:

> Se dijo que sería el espanto de sus semejantes, a los cuales amedrentaría lleno de amarga complacencia. ¡Ojalá llegaran a informarse pronto y a huirle, temblando! ¡Cerraría las ventanas las maderas iríanse pudriendo envueltas en negras germinaciones; la hierba salvaje empezaría a trepar por los muros; el techo se tornaría fofo por la podre y ¡se hundiría! Él siempre embozado en su poncho de Castilla, saldría por la noche a merodear los campos y aterrorizar a los perros vagabundos.[10]

En una segunda reflexión acerca de las consecuencias de la enfermedad, el temor asalta al personaje. Así sucede también en «Luz lateral»*:* «Mientras iba a un médico, me puse a meditar en la situación que me colocaría, de ser verdad, la innovación extraña que presentía. En aquellas circunstancias mi deseo

8. Pablo Palacio, «Las mujeres...», *op. cit.*, p. 121.
9. Pablo Palacio, «Luz...», *ibíd.*, p. 132.
10. César Dávila Andrade, «Lepra», *Trece relatos*, Quito, Libresa, 1995, p. 228.

no era el anteriormente apuntado; le había reemplazado el miedo estúpido que me batía los sesos...».[11] De algún modo, más notable en el relato de Dávila Andrade que en el de Palacio —donde la angustia no abandona al personaje— la enfermedad va a resultar modificando positivamente sus percepciones de la vida y de los otros.

Se omitirá el tratamiento de la noche y la muerte porque ya se aludió a sus sentidos en pasajes anteriores. Tan solo reiterar que, como la enfermedad, son cuestiones por las que el personaje se siente atraído y teme al mismo tiempo, es decir, se siente fascinado. La deformidad física —acompañada de la transgresión moral— se halla en «La doble y única mujer». El monstruo es realmente considerado como semidiós debido a su percepción especial del mundo. Su tragedia es no poder eludir los conflictos de su cuerpo y de su alma con la cotidianidad humana. Porque no solo se trata de una inadaptada física, sino moral. Detesta, por ejemplo, el hábito hipócrita del 'arrodillamiento' al que suelen recurrir los hombres para solicitar favores:

> [...] había alcanzado a observar que las súplicas, los lamentos y alguna que otra tontería, adquieren un carácter más grave y enternecedor en esa difícil posición; hombres y mujeres pudieran dar lo que se les pida, si se lo hace arrodillados, porque parece que esta actitud elevara a los concedentes a una altura igual a la de las santas imágenes en los altares, desde donde pueden derrochar favores sin mengua de su hacienda ni de su integridad.[12]

A fuerza de estar al margen no siente el principio social. Ni siquiera el amor filial, pues tras ser constantemente demonizada por sus propios progenitores, especialmente por su padre, celebra en vez de lamentar sus muertes.

El gusto por una estética grotesca —en oposición a la de los adoradores de la belleza convencional— se encuentra, por ejemplo, en la primera y la segunda «Brujería». En la primera «Brujería» se echa de menos el placer estético que hubiera proporcionado la relación amorosa entre la bruja enamorada y espantosamente fea con su joven cliente, con lo cual se valoriza una imagen que precisamente por horrible hubiera sido bella, dentro del gusto por lo feo de la estética decadente: «Pero lo que más me habría gustado sería sin duda esa magnífica elegía de las bocas, para usar los términos de los literatos finados».[13] La segunda «Brujería» es protagonizada por Bernabé, un brujo que, como manda la convención, también es de facha grotesca: «largo de nariz chata, ojos viscosos y boca prominente; de cabello enmarañado y nuca foruncu-

11. Pablo Palacio, «Luz...», *ibíd.*, p. 132.
12. Pablo Palacio, «La doble...», *ibíd.*, pp. 143-144.
13. Pablo Palacio, «Brujerías. La primera», *ibíd.*, p. 114.

losa».[14] Su venganza pasional sobre la persona amada es valorada estéticamente. Bernabé es capaz de otorgar a una retaliación vulgar por causa de infidelidad — venganza que es éticamente reprobable— una resolución artística. En ambas «Brujerías» curiosamente sale ganando el mal y los brujos sobre el bien y los anodinos personajes de belleza convencional.

La prostitución como actividad positiva en cuanto entrega al placer, es reivindicada en personajes como la «momia secular de la pasión» que golpea la puerta de la familia en «El frío» o la «canalla» que da asilo al protagonista de «Luz lateral» cuando huye de la razón hipócrita de Amelia. Adriana, la amada de «Una mujer y luego pollo frito» es algo promiscua y gusta de la literatura pornográfica. Un calavera idealista, como el Balcache, protagoniza «Los aldeanos» (1923). Personajes amorales sobre los que recae la simpatía estética son, por ejemplo, el antropófago, de quien ya se habló suficientemente líneas arriba, o los niños ajenos a las normas de la realidad e inmersos en los sueños en «El frío». En fin, la relación de 'anormalidades normales' en la obra de Palacio se podría extender más.

Tan solo se señalará, por último, que en los personajes geniales suele haber un punto de dandismo que los conduce a un gusto por lo raro. El protagonista en el que este aspecto es más explícito es el de «Una mujer y luego pollo frito». En éste, el gusto por la anormalidad es crónico —como opina el mismo personaje «es normal sentir la tentación de lo anormal»— especialmente por la física:

> Sería bueno recordar que siempre estaba yo mirando aquellos dientes desiguales, amarillentos y sucios de un antiguo amigo; y que apenas me di cuenta de que la mujer de quien voy a hablar hacía una facha ridícula con sus pies demasiado largos, bastante oblicuos con las puntas hacia afuera, al final de unas pantorrillas esmirriadas, yo tenía especial cuidado de quedarme tras ella cuando paseábamos, a fin de estar mirando aquella horrible quiebra de la línea.[15]

Un personaje que petardea desagradablemente la comida le produce tal impresión que induce el sueño o recuerdo —no se precisa muy bien en la obra si es lo uno o lo otro— de la relación con Adriana. En la atracción por esta mujer juega un papel nada insignificante la pasión fetichista por la deformidad de sus pies, como el mismo personaje manifestaba en las líneas citadas. Su mirada parece agrandar —como una lente de cine expresionista— las singularidades físicas y morales que saltan a la vista en los primeros contactos con los otros: en el momento de conocer a Adriana sus primeras impresiones tienen que ver con la cojera de su acompañante, la suciedad de los dientes de una pri-

14. Pablo Palacio, «Brujerías. La segunda», *ibíd.*, p. 117.
15. Pablo Palacio, «Una mujer y luego pollo frito», *ibíd.*, pp. 333-334.

ma, el lesbianismo evidente de otra, la mirada oblicua y la gordura de una tercera y cuarta familiares de la mujer. Además, en la belleza de Adriana juega un papel importante la degeneración de su cuerpo en inmundicia y finalmente, en muerte —el protagonista está haciendo su confesión porque «hoy su muerte» le autoriza—. En el relato de «Luz lateral» también existe cierta atracción del personaje por su amante en la que influye poderosamente la pasión pedófila —porque Amelia es apenas una niña cuando traba amistad con el protagonista— y el aire mortecino de ésta, causado por los síntomas de la sífilis ya presentes en la palidez de su rostro y muy especialmente en sus ojos —«bajo cada ceja debió tener una media luna de tinta azul»—[16] y labios. En la parte de la alucinación final del personaje, Amelia se le presenta como imagen virginal, bajo la forma de efigie mística que, como sugirió Bataille, suele asociarse al erotismo y la muerte.[17] De la pasión necrófila ya hablamos en otra parte de este ensayo, pero hay que subrayar de nuevo la apariencia erótica que tiene para su contemplador el cadáver de mujer tendido sobre la mesa de disección en *Vida del ahorcado*.

Para finalizar este apartado se debe señalar que, muy de la mano del gusto decadente, se encuentra en la obra de Pablo Palacio lo *kitsch*.[18] En la presencia de lo *kitsch* se percibe, además del doble sentimiento de acercamiento y parodia, un gusto por la descontextualización de lo grave, una tendencia a convertir en inarmónico lo armónico y por tanto a desacralizar. Cerca de lo *kitsch* está, por ejemplo, la creación de los personajes ridículos de Palacio —como el Teniente o los sociólogos de «Un nuevo caso de mariage en trois» y «El cuento»— por la descontextualización de sus supuestos sentimientos de platonismo amoroso e identificación con el sentimentalismo del cine rosa, en realidades cotidianas y vulgares alejadas de éstos.

Feísmo

El gusto por lo feo de la estética decadente puede también ser llamado *feísmo*. Pero este término no está exento de cierta vaguedad por lo que se presta a su uso en muchos sentidos. Se menciona este aspecto porque precisamente alrededor de la noción de *feísmo* se levantó una pequeña polémica que involucró a un crítico cercano al pensamiento y a las concepciones del arte de Pablo Palacio, como fue Luis Alberto Sánchez, y a José de la Cuadra, uno de

16. Pablo Palacio, «Luz...», *ibíd.*, p. 129.
17. Sobre esta idea leer Bataille, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997 [1957].
18. Sobre lo *kitsch*, puede leerse el artículo de Mario Praz «El *kitsch*», *El pacto con la serpiente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 400-403.

los voceros de las opiniones estético-ideológicas de la generación de los 30. Lo que puede leerse en la superficie y en el fondo de los sentidos de *feísmo* que manejaban ambos autores servirá para constatar todavía más las diferencias entre las ideas del mal en Pablo Palacio y en la generación de los 30.

En diciembre del año 1932, Luis Alberto Sánchez escribe su reseña sobre *Vida del ahorcado*. Si Gallegos Lara, en su comentario publicado muy poco después, va a admirar los logros formales pero también a disentir con fuerza de los contenidos ideológicos que se agazapan tras el realismo sicológico, Luis Alberto Sánchez aprovecha primero su espacio para expresar su opinión desfavorable respecto a la narrativa social, otorgándole el calificativo de «feísta» ya que «el montuvio aparece en un ambiente de mera lujuria, de estupro y de violación, de hurto y rijosidad, y solo entre la dura explotación y la protesta incesante. Pero ¿cómo esta protesta no se plasma en actos?».[19] Este juicio tiene un matiz acusatorio, ya que el sentido del adjetivo es claramente peyorativo para Sánchez, y sus afirmaciones se sitúan en el contexto de la tirantez estética y política de un seguidor del aprismo con los presupuestos artísticos de autores próximos al Partido Comunista.

Sánchez parece utilizar el término en el sentido de gusto por la mostración detallada de las miserias, en la línea del naturalismo, sin intención ulterior. José de la Cuadra, para aclarar su opinión sobre asociaciones como ésta, que se encuentran en la atmósfera intelectual ecuatoriana del momento, y para esclarecer, con conocimiento de causa, la mirada de la literatura de su generación sobre los aspectos desagradables de la vida, escribe en el mes de octubre de 1933 una reseña titulada «¿Feísmo? ¿Realismo?».[20] En ella, rechaza las acusaciones de *feísmo* y realismo —en el sentido de naturalismo—, que entiende como dos visiones divergentes, ausentes ambas de la generación de los 30: «Supónese, sobre todo en ciertos sectores de opinión, que se trata de un arte feísta que ha reemplazado el amor a lo bello por un descastado impulso a cuanto no lo sea, en cuyo afán como que encontrara una delectación morbosa».[21] El *feísmo*, para Cuadra es predilección estética decadente propia del *arte por el arte*. Se fundamenta en una voluntad de contraste que «esconde un significado de oposición». En este espíritu herético que «guarda equivalencias con el satanismo o adoración del diablo, en religión», la elección del mal resulta, en últimas, necesitar del bien, que fundamenta su transgresión. Dice Cuadra que en «el arte por el arte, el feísmo resulta tan imprescindible como el principio del mal para el del bien y como la negación para la afirmación. Ba-

19. Citado por María del Carmen Fernández, *op. cit.*, p. 176.
20. José de la Cuadra, «¿Feísmo? ¿Realismo?», en Humberto E. Robles, *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura, 1976, pp. 183-185.
21. *Ibíd.*, p. 183.

lance de contrarios».[22] Cuadra entiende que el impulso deliberado hacia el mal del *feísmo* decadentista es inocuo como disidencia sincera, pues su transgresión requiere el orden y, según el escritor, finalmente se sataniza lo que se adora. La opinión de Cuadra se suma entonces a otras que han interpretado a los blasfemos de la literatura, como Charles Baudelaire o Barbey d'Aurevilly como devotos de lo que profanan.

La elección del mal de los decadentes —y en este sentido la de Pablo Palacio,[23] que está próximo a su concepción— se encierra, como se vio, en la imaginación y en el arte como esferas con una dinámica autónoma de la realidad externa. No pretende un cambio real del estado de las cosas, que es lo que persigue la narrativa social. Desde esta crítica al decadentismo, se lee el desacuerdo de Gallegos Lara con la postura estético-ideológica de Palacio, con la ausencia en la obra del escritor lojano de una posición ética clara frente a los valores burgueses que no podían ser eludidos pese a su refutación desde la realidad interior por los personajes.

En la reseña de José de la Cuadra resulta también desechada la analogía de la concepción artística de la generación de los 30 con el sentido de delectación en la descripción de los más nimios detalles escabrosos de la realidad que era practicada por los epígonos de Zola. Esta idea era la que Sánchez catalogaba como «feísta». Si bien es cierto que en la literatura de los 30 se descorre el velo sobre los más oscuros rincones de la vida, Cuadra argumenta que esta acción no está motivada por una intención de mostrar cruda y descarnadamente lo desagradable del mundo —como ocurría en el naturalismo— sin más ambiciones.

Muy al contrario, expresa Cuadra, al lado de la mostración hay una interpretación tendenciosa de los hechos en la que se imprime un contenido de denuncia. Cuadra opta por designar la estética de los jóvenes escritores de los 30 como *verista*, tras rechazar el adjetivo de *feísta* —en la acepción decadente— y la asociación con la fría descripción naturalista de las miserias físicas y morales —que para algunos también podría denominarse *feísmo*—. Verista, porque pretende trasladar con sinceridad la realidad y haciéndolo muestra la deformidad moral y el horror que forma parte natural de ella. No elige ni desentierra alevosamente la parte oscura del mundo para convertirla en objeto de una estética, como hace el decadentismo —«La literatura ecuatoriana actual no intenta beber en fuentes cegadas, no se obceca en desenterrar cadáveres», dice

22. *Ibíd.*, p. 184.
23. Palacio utiliza, en menor medida, los recursos y las concepciones de lo desagradable como realidad repulsiva sin espiritualizaciones. Están ahí cuando el lector recorre, con la cámara subjetiva situada en los ojos del Teniente, los bajos fondos quiteños, cruza la puerta del prostíbulo y se encuentra con la panorámica dantesca de los hijos de las prostitutas arrojados como trapos y la espera angustiosa de los clientes.

Cuadra—[24] no fuerza la inarmonía, sino que la traslada *verazmente* como parte del mundo. La estampa de la realidad ecuatoriana se muestra al desnudo, sin embellecedores. El mal, en este sentido, está trágicamente unido a la realidad y no es postura caprichosa, vendría a decir José de la Cuadra.

Pero la realidad no se exhibe sin más. Como valor añadido se pretende herir con su «verdad dolorosa y escueta» y suscitar la protesta ante ella. Y es que la estética de Cuadra y sus compañeros de viaje literario se liga a la moral y por ello se declaran escritores de naturaleza tendenciosa que focalizan lo desagradable para denunciarlo y no para considerarlo desde la mirilla del placer del hombre por el horror y la barbarie —como hacen los decadentes y, en cierto modo, también los naturalistas puesto que su ambición de positivismo se ve cruzado también por el deleite irracional por los pormenores repulsivos—. Humberto Robles, comentando este artículo de Cuadra, recoge así esta idea: «En la primera actitud [la de los decadentes], la atracción por lo feo conlleva un sentido de placer. En la segunda [la de la veracidad], se perfila un sentido de indignación moral, un afán por exigir justicia y estimular enmiendas. Dicho de otro modo, en un caso el objeto es deleitar, en el otro es denunciar».[25]

A pesar de las manifestaciones hechas por José de la Cuadra respecto a este alejamiento del placer por lo feo y la intención de subrayar la repulsa moral ante éste, algo sublime se cuela en la narración de la violencia desatada, especialmente en los relatos de la línea de lo telúrico-mágico del Grupo de Guayaquil, como se expresó en el comentario de las obras de este movimiento. La selección de las zonas corrompidas de la realidad o simplemente 'bárbaras' por naturaleza no es ajena a la suscitación de cierto placer que ninguna sensibilidad artística puede eludir, aunque pretenda partir de asepsias positivistas —como el naturalismo— o superponer puntos de vista morales —como acontece con la generación de los 30—.

El género policial

Según Freud, en *El principio del placer*, la literatura, en un mundo en el que se ha consumado el proceso de secularización, como es el moderno, se convierte en instrumento de transgresión de la ley de Dios. A la novela policial le corresponde quebrantar el artículo quinto, aquel del «no matarás».[26]

24. José de la Cuadra, «¿Feísmo?...», en Humberto E. Robles, *op. cit.*, p. 184.
25. Humberto E. Robles, «Principios estéticos de José de la Cuadra», *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, pp. 84-85.
26. Esta idea es citada por Rafael Gutiérrez Girardot en *Modernismo: supuestos históricos y cul-*

En ningún lado aparece un Dios justiciero dispuesto a castigar la transgresión, sino tan solo un detective que se abandona al análisis del crimen como actividad que proporciona placer a su inteligencia. Al menos en la tradición inglesa de la novela policial, la justicia es elemento relativo para el investigador que suele ser dueño de una ambigüedad moral que le hace mirar con escepticismo la autoridad policial y con simpatía los bajos fondos y el ingenio delictivo. Todo esto viene al caso de uno de los más logrados cuentos de Pablo Palacio, como es «Un hombre muerto a puntapiés» que además de ser puerta de entrada a su madurez literaria y contener una poética de su ficción, elige los delineamientos de la novela policial arriba señalados. Lo cual no es gratuito. Habla de un ámbito moderno, como es el urbano, cuya dinámica suscita la novela policial.[27] Con este relato, Pablo Palacio se permite transgredir la moralidad y depositar sobre una obra de imaginación las pulsiones prohibidas en la tradicional sociedad serrana de su tiempo, como lo hacía la novela policial inglesa en la férrea época victoriana, o la novela negra norteamericana en la época de las prohibiciones de la gran depresión. En este sentido, es obvio que la literatura de Palacio se reivindica como lugar legítimo de violación ética y elige el espacio del mal, aquél que prefería la novela policial y su antecedente el género gótico, géneros ambos que van a influenciar fuertemente los sentidos de la narrativa moderna. De hecho, en el relato policial, la vacilación entre la ética y la estética del personaje, entre la sanción moral —frente a la curiosidad del comisario por las razones del interés por el crimen dice el personaje que: «Soy un hombre que se interesa por la justicia y nada más...»,[28] y por lo bajo se ríe y desdice esta afirmación— y la atracción por la sicología del criminal —que implica una *catarsis* en la satisfacción de sus deseos, especialmente la pasión sádica de Epaminondas, ya que la sexual de Octavio Ramírez finalmente no encuentra salida— es innegable:

turales, Bogotá, Universidad Externado de Colombia / Fondo de Cultura Económica, 1987 [1983], pp. 75-76.

27. Como expresa Benjamin, la novela policial encuentra su inspiración en la nueva dinámica de la ciudad moderna y las masas que la habitan que da lugar a una situación favorable para ocultar e incluso alimentar las pasiones criminales. Éstas y lo que Benjamin llamaba «fantasmagoría» de la ciudad están presentes en la atmósfera que Palacio crea en «Un hombre muerto a puntapiés». En el contexto urbano vive siendo ignorado un extranjero de procedencia indeterminada, que vaga anónimamente por las calles para satisfacer su deseo, encontrando la muerte a manos de uno de tantos obreros que alimentan las fábricas de la ciudad. Finalmente miles de lucecitas «fantasmagóricas» rodean la escena del crimen y contribuyen con su anonimato al olvido de éste. En «Los aldeanos» ya se dibujaba esta imagen de la ciudad como monstruo que engullía a los personajes venidos del campo. Ver la idea de Benjamín en «El París del Segundo Imperio en Baudelaire», en *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 55-60.

28. Pablo Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés», *op. cit.*, p. 95.

Como el aplastarse de una naranja, arrojada vigorosamente sobre un muro; como el caer de un paraguas cuyas varillas chocan estremeciéndose; como el romperse de una nuez entre los dedos; ¡o mejor como el encuentro de otra recia suela de zapato contra otra nariz!:

Así:

¡Chaj!

{ con un gran espacio sabroso

¡Chaj!

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

¡Cómo batiría la suela del zapato de Epaminondas sobre la nariz de Octavio Ramírez!

¡Chaj!
¡Chaj! { vertiginosamente,
¡Chaj!
en tanto que mil lucecitas, como agujas, cosían las tinieblas.[29]

En «El antropófago», relato que prosigue a «Un hombre muerto a puntapiés» en el primer y único libro de cuentos que Palacio publicara, hay una continuidad de intenciones. No solo porque el personaje narrador es el mismo —un estudiante de criminología algo heterodoxo— sino porque la vacilación de éste entre un interés falso por la justicia y una mirada sincera, desde un punto de vista estético, sobre la crueldad coinciden. Igualmente hay una seducción por el comportamiento del antropófago que llega al extremo de la reprobación de todo intento de coartar su gozo salvaje:

Se abalanzó gozoso sobre él; 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.

El niño se esquivaba y él se lo comía por el lado más cercano, sin dignarse escoger.

Los cartílagos sonaban dulcemente entre los molares del padre. Se chupaba los dientes y lamía los labios.

¡El placer que debió sentir Nico Tiberio!

Y como no hay en la vida cosa cabal, vinieron los vecinos a arrancarle de su abstraído entretenimiento. Le dieron garrotazos, con una crueldad sin límites; le ataron, cuando le vieron tendido y sin conocimiento; le entregaron a la Policía...[30]

29. *Ibíd.*, pp. 101-102.
30. Pablo Palacio, «El antropófago», *ibíd.*, pp. 110-111.

La importancia del género policial en este relato de Palacio ha sido señalada, entre otros, por quien quizás haya hecho hasta ahora el estudio más completo de la obra de Palacio y que ha sido por cierto uno de los pilares bibliográficos de este estudio, como es María del Carmen Fernández. El acento se ha puesto en la vertiente paródica de algunos elementos, como la voluntad de subvertir la lógica científica o los tics detectivescos —sobre todo la extravagancia crónica del investigador—, que efectivamente también se encuentra en el relato. Pero, si es cierto que existe el elemento de burla, hay que tener en cuenta que ésta siempre está atravesada por el homenaje, como todo elemento que nunca se encuentra en estado puro en el tubo de ensayo de Palacio. También se ha señalado la voluntad de desacreditar el supuesto acuerdo del detective con la justicia y el orden establecido, acuerdo que en modo alguno es cierto según lo expresado, al menos para la tradición inglesa[31] que parece tener presente Pablo Palacio, al proponer como su particular investigador a un personaje cuya voluntad de servicio a la justicia es tan formal como ficticia. Las autoridades se ridiculizan: se pone en evidencia la negligencia del celador que en vez de llevar a la víctima a un hospital, la invita y luego la obliga, moribunda, a acudir a la comisaría a prestar declaración, donde muere seguramente en las manos de algún torpe médico; el comisario encargado del caso muestra enorme desinterés por descifrar el misterio y es tratado —siguiendo la convencional animadversión del detective por el sabueso policial— como una persona algo necia.

En aquello que sí se distancia Palacio de las convenciones del género policial es en la elección de víctima, asesino y suceso. Estos elementos pasan por vulgares e intrascendentes —ocupan solo unas pocas líneas de la crónica roja y pronto son olvidados por la prensa y autoridades— y son sin embargo rescatados para el relato literario por el narrador. En la novela policial clásica los delitos investigados siempre involucran de algún modo a personajes relevantes de la vida pública, ciudadanos adinerados o, en su defecto, pasan a ser importantes por las extrañas circunstancias que los rodean. En este caso, lo extraordinario y misterioso no pertenece al caso en sí, ni a la identidad de la víctima o el asesino, sino a la mirada —que tiene que ver más con la imaginación que con el análisis— que el detective deposita sobre éstos. De hecho, el narrador, para sacarlos de la vulgaridad, los reinventa y al tiempo los acerca a sí, se mete en su piel y hace que el lector le siga. Primero en la piel de Octavio Ramírez: «A las ocho, cuando salía, le agitaban todos los tormentos del deseo.

31. En la novela policial inglesa el detective, como es el caso paradigmático de Holmes, es independiente y desempeña labores de asesoramiento a cualquier cliente en dificultades, entre los cuales están los detectives ortodoxos de Scotland Yard y los detectives privados. En la tradición francesa, como en el caso del detective Lecoq, el investigador sí suele ser funcionario de la policía y por tanto comprometido con los valores del orden.

En una ciudad extraña para él, la dificultad de satisfacerlo, por el desconocimiento que de ella tenía, le azuzaba poderosamente».[32] Sigue su vagabundeo por la ciudad en busca de la satisfacción de su deseo que va en aumento, que se encuentra primero con un recio cuerpo de un obrero y luego con un muchacho que resulta ser el hijo de éste. Cuando reaparece Epaminondas, el primer obrero que acabará siendo su asesino, el autor se transporta a la piel del deseo criminal de este personaje y al placer de los puntapiés.

En este sentido, de vinculación mayor de los hechos investigados a la creación de la imaginación del narrador —que no es detective[33] sino artista, y que no investiga sino inventa— Palacio le da un giro a su relato que se convierte, en últimas, en una reflexión sobre la relación del escritor y el acto de escribir con la realidad. La literatura, en este sentido, se sustenta en la realidad pero para subvertir sus valores y construir nuevos a través de la imaginación.

El método inductivo particular que dice defender el narrador de este relato se aparta de todo sistema científico e incluso del sustento mismo de la inducción, que es la intuición. Evidentemente hay más vínculos de la intuición —sobre la que descansaba, por ejemplo, el trabajo de Dupin, el detective de Poe— con la imaginación, en contraste con la deducción —el método de Holmes, el investigador de Conan Doyle— que ya es un sistema de análisis de mayor radicalidad científica. Sin embargo, la intuición, en todo caso, tiene finalmente una sustentación lógica, aunque el proceso seguido para derivar hacia ésta sea secreto.[34] El trabajo del criminólogo de «Un hombre muerto a puntapiés», por el contrario, descansa totalmente sobre la falta de lógica y la creatividad. Si realmente prestáramos atención a sus afirmaciones y si verdaderamente sus indicios no fueran ficticios sino lógicamente comprobados posteriormente, nos hallaríamos ante una poética del arte como revelación primera de la verdad al modo platónico. Este sentido de revelación, sin embargo, se

32. Pablo Palacio, «Un hombre...», *op. cit.*, p. 99.
33. Los tres factores que se suelen tener en cuenta en una investigación —lo analítico, lo sicológico y lo matemático—, se supeditan a la lógica ilógica de la imaginación. Especialmente el primero y el último, que interesan menos al narrador, tienen soluciones absurdas y proporcionadas por analogías subjetivas —por ejemplo el nombre de la víctima parte de la asociación con la nariz de un emperador romano, la característica de su 'vicio' se origina a partir de un accidental dibujo del busto de la víctima que le recuerda el de una mujer etc.— El factor sicológico es el que más le interesa y desarrolla, pero no lo deduce sino que lo inventa, como un escritor construye la sicología de sus personajes.
34. Esta idea del alejamiento tanto del método inductivo como del deductivo también se halla en «Las mujeres miran las estrellas». En este relato se dice que «el hombre de estudio no ve estas cosas o permanece escarbando en las narices del tiempo la porquería de una fecha o hilvanando la inutilidad de una imagen, o abusando inconsiderablemente de los sistemas inductivo y deductivo»; Pablo Palacio, «Las mujeres...», *op. cit.*, p. 123.

parodia en favor del arte como creación a partir de la subversión de la realidad.

La investigación policial y el arte siempre han tenido una relación estrecha y por ello el género policial ha sido tan cercano a la reflexión sobre el arte. Esta relación se fundamenta en que ambos son ejercicios de hermenéutica. El delito debe ser interpretado para esclarecer la realidad. El arte interpreta también la realidad, aunque tiene unas posibilidades mayores que le permiten cuestionarla e incluso modificarla. Ambas tienen como resorte el misterio. En la investigación policial real, así como en la novela de detectives, el misterio tiene su origen en ciertas disposiciones extrañas de los delitos que paso a paso se diluyen ante las explicaciones lógicas. El misterio en el texto de Palacio aparenta tener el mismo principio y fin. Sin embargo, como la hermenéutica del arte, tan solo tiene de realidad el cuerpo del delito. El misterio y su resolución son valores añadidos por la imaginación. Ésta es la que hace que las letras de la palabra VICIOSO se agranden y se conviertan en obsesión al lado de los motivos del silencio de la víctima. Y ésta es la que 'soluciona', con la mediación de la elaboración fantasiosa, el misterio.

La literatura policial, al igual que todo arte, acaba haciendo una autopsia de la realidad subcutánea, que contiene grandes dosis de corrupción y deseo. A pesar de que la sistematicidad quirúrgica del detective para desvelar la anatomía del crimen parece convincente, sobre éste siempre planeará algo inexplicable ligado a lo irracional y maldito. Es esta parte la que Pablo Palacio rescata en su recreación del género policial y la que sirve para aludir a su concepción del arte. Arte que se construye precisamente sobre los fuegos fatuos de la pasión que danzan sobre la disección razonable de la realidad.

Dos aspectos conclusivos del mal en la narrativa moderna ecuatoriana: el símbolo y el doble

Para cerrar esta aproximación a los sentidos del mal en la narrativa escrita alrededor de la década de los 30, se ha omitido hasta ahora un aspecto a partir del cual se resumen las diferencias vistas entre la concepción del mal en las dos tendencias estudiadas a lo largo de este texto. A partir de una apreciación de sus formas de concebir las representaciones simbólicas son deducibles sus divergencias.

A la visión trágica de la generación de los 30, y particularmente a la línea de lo telúrico-mágico del Grupo de Guayaquil, le corresponde la encarnación del mal en lo que se caracteriza como *símbolos prerracionales.* En un mundo

donde las experiencias tenebrosas del hombre se proyectan bajo formas mitológicas, el llamado del mal —asociado estrechamente al instinto de muerte— se objetiva de forma fetichista sobre las fuerzas de la naturaleza como por ejemplo el tigre, el tiburón, las islas o embarcaciones malditas. Esta exteriorización de los miedos, que es consecuencia de una visión del mal en términos de destino, se halla fundamentalmente en la mirada de los héroes trágicos.

Los símbolos prerracionales tratan de traducir la experiencia tenebrosa en formas que huyen a toda aprehensión que no sea mágica y por ello se mantienen más ligados al misterio. Son formas que no pueden ser penetradas y tan solo se dejan contemplar con estremecimiento. Los demonios que en el mundo moderno se atribuyen a la factura del propio hombre, se muestran como seres sobrenaturales que cohabitan con lo humano. Si la violencia intrínseca del hombre es suscitada por algo exterior a éste e impenetrable, el narrador omnisciente —que en contadas oportunidades se permite la introspección— se convierte en un contemplador. La plasmación literaria de esta concepción roza, entonces, lo cinematográfico y lo teatral, artes ligadas a una proyección visual de la narración, que es la que interesa para comunicar los símbolos prerracionales. Por esta razón, este tipo de representación simbólica es dominada por dos autores que tienen un hondo sentido de lo teatral y de lo trágico, como Demetrio Aguilera Malta y José de la Cuadra. Al igual que en el auto sacramental, que influencia poderosamente una obra como *Siete lunas y siete serpientes* y resume la concepción simbólica del mundo premoderno, lo sensible y lo suprasensible se unifican en figuras alegóricas que son tangibles para los personajes.

Tan tangible como las figuras de los autos sacramentales o las danzas de la muerte es la transformación involuntaria del propio cuerpo en un ser desconocido. Se trata de un doble involuntario, que toma un cuerpo y ejerce un comportamiento diabólico señalado por potencias superiores y ocultas. Cuando Candelario Mariscal se transforma en caimán o cuando el brujo Bulu Bulu se metamorfosea en tigre o mono están poseídos y por lo tanto no son dueños de sus actos sino portavoces de fuerzas externas.

En Pablo Palacio hay un giro considerable hacia una nueva forma de entender el símbolo y el doble, y por lo tanto el mal. Palacio ya está del lado de una concepción simbólica moderna, que lo entiende como reflejo de la propia subjetividad. Se mantiene el misterio, pero se lo circunscribe a causas humanas. El doble, o el también llamado *Doppelgänger*, es producto de una conciencia escindida del hombre. Los impulsos hacia el mal son inherentes al hombre e incluso son intencionalmente reivindicados desde la imaginación como modo de contravenir la realidad.

Como se veía al hablar de la «La doble y única mujer», el monstruo era en principio materialización simbólica del subconsciente de la madre. La pro-

pia constitución de la protagonista como monstruo que no solo arrastra un doble cuerpo sino también una doble constitución síquica alude a la contradicción entre instinto y razón que se verifica en todo ser humano. El lado de la inteligencia sojuzga y arrastra como sombra a una parte sensitiva y emocional, que esconde, por ejemplo, una especie de memoria involuntaria de los acontecimientos. A pesar de que es refrenada esta parte alterna, acaba por imponer su mensaje de muerte: «Una de mis partes envenena al todo. Esa llaga que se abre como una rosa y cuya sangre es absorbida por mi otro vientre irá comiéndose todo mi organismo. Desde que nací he tenido algo especial; he llevado en mi sangre gérmenes nocivos».[35] Entendiendo su composición paradójica como parte de una *siquis* singular, el personaje se defiende contra la perspectiva mitológica de los teratólogos que la consideran doble y argumenta que: «Las emociones, las sensaciones, los esfuerzos intelectivos de yo-segunda son los de yo-primera; lo mismo inversamente. Hay *entre mí* —primera vez que se ha escrito bien *entre mí*— un centro a donde afluyen y de donde refluyen todo el cúmulo de fenómenos espirituales, o materiales desconocidos, o anímicos, o como se quiera».[36]

La doble y única mujer es, en consecuencia, un símbolo nuevo de la duplicidad entre sentido y sensibilidad, de la lucha entre el bien y el mal en el seno del hombre sin la intervención de fuerzas trascendentes, de las que eran proyecciones los símbolos prerracionales. La literatura se convierte para Palacio en el espacio donde hacer un llamado, con la intercesión de este nuevo símbolo, al lado maldito de la imaginación, como un lugar donde intencionalmente desdoblarse. Sus personajes son 'arrojados' de sí como lo era el Teniente de *Débora* y algunos, como él mismo a través de la literatura, tratan de huir del *vacío de la vulgaridad* a través del placer transgresor —como el de Epaminondas o el filicida— o simplemente del placer, sin calificativos —como el del antropófago—, que es el más envidiado e inaccesible. La literatura, bajo esta mirada de Palacio, es el lugar de elección del mal a través de la imaginación, mientras que en la generación de los 30 se convierte, mayormente, en una potencia que habita trágicamente en la literatura del mismo modo que lo hace en la realidad del mundo y del hombre. ❄

35. Pablo Palacio, «La doble...», *ibíd.*, p. 149.
36. *Ibíd.*, p. 140.

Bibliografía

Adoum, Jorge Enrique, comp. *Narradores ecuatorianos de los 30*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, pp. IX-LXI.

Carrión, Benjamín. *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1950.

Cueva, Agustín. *Lecturas y rupturas (diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador)*, Quito, Planeta, 1986.

— «Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960 (en una perspectiva latinoamericana)», *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Planeta, 1993.

Dávila Vázquez, Jorge. *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1998, pp. 341-348.

Donoso Pareja, Miguel. *Los grandes de la década de los 30*, Quito, El Conejo, 1985.

Fernández, María del Carmen. *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Librimundi, 1991.

Jaramillo, Gladys; Pérez, Raúl; Zavala, Simón, eds. *Índice de la narrativa ecuatoriana*, Quito, Editora Nacional, 1992.

Moreano, Alejandro. «La narrativa social», inédito.

Palacio, Pablo. *Obras completas*, Quito, Libresa, 1998.

Robles, Humberto E. *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

— «Pablo Palacio: el anhelo insatisfecho», *Cultura* (Quito), 20 (septiembre-diciembre, 1984): 63-77.

— *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción-Trayectoria-Documentos (1918-1934)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1989.

Rojas, Ángel F. «Consideraciones sobre *La isla virgen*», en Demetrio Aguilera Malta, *La isla virgen*, Quito, Casa de la Cultura, 1954.

Sacoto, Antonio. *14 novelas claves de la literatura ecuatoriana*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1992.

Schwartz, Kessel. «Muerte y transfiguración en la poesía de César Dávila Andrade», *El guacamayo y la serpiente* (Cuenca), 27 (diciembre, 1987): 68-92.

Ubidia, Abdón. «Aproximaciones a José de la Cuadra», *La bufanda del sol* (Quito), 9 10 (febrero, 1975): 36-45.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
14/2002/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

SOBRE LA CRÍTICA

Grínor Rojo

La palabra «crítica» y la palabra «crisis» son hermanas gemelas, en tanto ambas se vinculan etimológicamente con la *krísis* y la *krinō* griegas. Me refiero a aquellas expresiones que en la lengua clásica nombraban el punto ya próximo al quiebre hasta donde puede arrastrarse un conflicto durante el curso de su desarrollo, así como también la acción de separar, juzgar, decidir. Estos significados son, por otra parte, los mismos que el término recobra en el ámbito de la modernidad. El proyecto filosófico moderno, que alcanza hasta la etapa de su primera madurez entre los siglos XVII y XVIII, y que como es sabido se constituye a partir del anhelo de poner fin al poder autocrático, erige, como su centro de gravedad, a un sujeto autónomo, dueño de sí, capaz de adoptar decisiones desde y por sí mismo. Se comprende que ese sujeto moderno tenga que contar, además, como uno de sus atributos indispensables, con la *capacidad de crítica,* o sea, con la capacidad para identificar los nudos que desencadenan las crisis, dondequiera que esos nudos se encuentren, y respecto de los cuales todo el mundo está de acuerdo en que ameritan estudio, juicio y finalmente intervención. Por medio de esa capacidad, él/ella ejerce su deseo de ser el que él/ella quiere ser y de imprimirle al mundo el cariz que él/ella espera que éste tenga. El sujeto moderno es, por definición, un crítico o, como decía Gracián y sin que ello le inspirase demasiada simpatía, un «criticón».

Crítica es esta del mundo cultural (en el bien entendido de que la cultura es, como nos enseñó hace ya muchos años el maestro Raymond Williams, la «totalidad de la vida», y que para ocuparse de la economía, la sociedad y la política no hay más remedio que hacerlo desde el piso de la cultura) de la manera más libre y abarcadora posible, y eso es así por la sencilla razón de que en la conciencia de los sujetos modernos el mundo cultural no es una obra misteriosa de Dios sino un producto de la imaginación y el trabajo de los seres

humanos y por consiguiente se encuentra sometido a los que son sus vaivenes previsibles, a los progresos o a los sueños de progreso en los que esos seres humanos incurren empecinadamente. Con lo que queremos decir que el sujeto moderno es un sujeto del deseo por excelencia y que, en cuanto tal, es un disconforme forzoso; la crítica es la revelación primera y más visible de esa disconformidad.

En la historia de la literatura moderna, sabemos que existe crítica desde temprano, y en la literatura misma. En el capítulo VI de *El Quijote,* cuando el cura, el barbero y el ama se cuelan en la biblioteca de don Alonso Quijano y se entregan ahí a un hurgueteo fascistoide de sus libros, condenando a la mayoría de ellos a las llamas, a unos cuantos al destierro en un «pozo seco» y autorizando la circulación libre de los menos, lo que esos personajes hacen no es otra cosa que un ejercicio desaforado de crítica. Resulta claro que al narrador de *El Quijote* una porción de las lecturas de su protagonista le parecen reprochables. Por otro lado, si nosotros tenemos en cuenta que ese narrador está estrenando en su novela eminente la actitud que prevalecerá en la historia moderna del género, y que no es otra que la ironía burlona, deberemos admitir que su crítica es compartida por todos aquellos que lo leen. Él y sus lectores participan de las convicciones filosóficas que provienen de una misma *episteme* y están por eso, *todos ellos juntos,* haciendo la crítica de la propuesta existencial de don Alonso y, correlativamente, de los escritos con los que éste la nutre, castigando a los muchos y absolviendo a unos pocos. Así, los que van a parar finalmente a la hoguera es porque son libros de «endiabladas razones», «disparatados» y «arrogantes», lo que quiere decir que son libros portadores de verdades inamovibles acerca del hombre y del mundo en una edad en la que eso es algo que ha pasado de moda y el escepticismo y la duda metódica se han tornado o están en camino de tornarse en la conducta convencional. Los que se salvan de ese destino ignominioso pertenecen, en cambio, a alguna de las cuatro clases siguientes: o se salvan porque son libros de prestigio comprobado, los primeros y mejores de su clase, como ocurre con el *Amadís,* o porque representan la verdad de la experiencia, como *Tirante el Blanco,* o porque son «de entretenimiento» no dañino, como sucede con los libros de poemas, o ... porque pertenecen a algún amigo del censor.

Un siglo y medio después, en las *Lettres philosophiques* (1734) de Voltaire y en «Of the Standard of Taste» (1757) de Hume la crítica irónica de estilo cervantino se radicaliza. El crítico moderno adquiere por aquellos años una notoria independencia y, con ella, el diploma de juez profesional. No ya como un tratadista que escribe en latín, y que elabora sus dictámenes a base del criterio de autoridad, sino como un ensayista que emplea la lengua vernácula, que se dirige a un «público» amplio respecto del cual él se piensa a sí mismo como un intermediario legítimo y cuyas opciones de lectura se encuentran res-

paldadas por la posesión, que es muy suya sin duda y que puesto que se trata de un potencial que forma parte de la naturaleza humana él les exige también a los demás, del «buen gusto», es decir, de la familiaridad con «un cierto principio general de aprobación o reprobación, cuya influencia un ojo cuidadoso podrá rastrear en todas las operaciones de la mente» (Hume). Esto mismo es lo que le permite al neoclásico Voltaire decir que, aunque sea efectivo que Shakespeare «tenía un genio pletórico de fuerza y fecundidad natural», también lo es que «no tenía ni una chispa de buen gusto» y que si es verdad que Swift carece de la alegría de Rabelais, no es menos verdad que posee «toda la finura, la razón, el discernimiento y el buen gusto que le faltan al cura de Meudon».

El hecho es que, por detrás de semejante viraje, lo que se percibe es un mundo que se ha tornado a esas alturas demasiado enigmático para un manejo espontáneo de sus múltiples problemas y en el que sus pobladores requieren de la intervención de mediadores variados, los que, habida cuenta de las dificultades cada vez más ingentes que a sus conciudadanos les presenta la realidad histórica en que viven, les preindican en qué vale y en qué no vale la pena meter la nariz. Por este camino, la capacidad de los modernos para adoptar decisiones personales sufre durante esta etapa una merma sustantiva. No es ocioso advertir que simultáneamente la capacidad de los habitantes de la *civitas* para adoptar decisiones en materia política se ha ido reduciendo también de una manera alarmante. El mundo moderno, argumenta Constant en su «De la libertad de los antiguos comparada con la de los modernos» (1820), es demasiado grande y demasiado complicado como para que todos opinen acerca de todo. Es menester, por lo tanto, que, dadas las limitaciones de un mundo imperfecto y cuya imperfección se juzga esencial, los ciudadanos deleguen su soberanía en aquellos que sabrán cómo hacer buen uso de ella. Esos son los intermediarios de la «clase política», quienes, presumiblemente con el beneplácito de los ciudadanos, adoptarán las mejores decisiones posibles. La democracia representativa acaba de nacer.

Una nueva torsión de este proceso se percibe a mediados del siglo XIX. Después del Baumgarten que en la *Aesthetica* (1750-58) inaugura la disciplina correspondiente y del Kant que le inyecta sustancia duradera en la *Crítica del juicio* (1790), en París, hacia 1850, en las cátedras de Villemain, Brunetière y otros, hace su *debut* la crítica académica y con ella una distinción entre lo que a esa crítica compete y lo que compete a la crítica pública. Ni falta que hace que yo le recuerde aquí al lector de esta nota que distinguir entre una crítica académica y una crítica pública equivale a reconocer y aceptar una dualidad funcional que concibe a la primera como un depósito de certidumbres debidamente acreditadas y a la segunda como un puente o una correa transmisora. En ese nuevo orden de cosas, el crítico periodístico no solo es el inter-

mediario de Voltaire y de Hume sino que él mismo (o su «buen gusto») responde a los criterios de una legalidad superior y cognoscible en todos sus aspectos solo por la sapiencia de una decena de expertos. Como vemos, la decisión acerca de qué vale y qué no vale la pena en asuntos de libros se ha distanciado otro poco del público común, en la medida en que entre el libro y el lector se levanta en esta oportunidad la guardia de hierro de una doble mediación. Fenómeno ese que no tiene nada de extraordinario, por supuesto. En la segunda mitad del siglo XIX es cuando las ciencias sociales primero y las humanidades después se embarcan en una aventura de creciente formalización, que en última instancia conducirá o procurará conducir hasta su cientifización. En la trastienda de este proyecto, lo que se halla en juego una vez más es la complejidad del mundo en torno, que en la coyuntura que a nosotros nos interesa es el de la primera gran expansión del capitalismo mundial, ésa que a la sazón se venía produciendo en concomitancia con la multiplicación del rendimiento de las fuerzas productivas que puso en marcha la primera revolución industrial. Dados tales antecedentes, resulta comprensible que al público culto de la época no le baste ya con las recomendaciones de un mediador de buen gusto; se requiere de otra clase de certezas y ésas solo pueden proveerlas *los que saben,* es decir, aquellos que han delimitado técnicamente las propiedades esenciales de su objeto de conocimiento (las que a éste le son pertinentes *vis-à-vis* las que le son dispensables, lo que implica desde ya una política de inclusiones y exclusiones) y que, a partir de ahí, han diseñado un o unos métodos correlativos de aproximación. En el *Curso de filosofía positiva* (1830-1842), es sabido que Auguste Comte cientifiza las ciencias sociales; en la *Historia de la literatura inglesa* (1863-64), Hippolyte Taine hace lo propio con el conocimiento de la literatura.

En los albores del siglo XX, los formalistas rusos reinciden en el ademán cientificista, pero con una novedad adicional: lo que ellos propondrán en la nueva etapa es, según afirman, una «ciencia de la literatura», pero previa la comprobación de que los objetos literarios son «objetos de lenguaje» y que deben ser tratados como tales. Este último gesto es de suma importancia. Entre las humanidades, la lingüística ha sido la primera en reciclarse (o, en otras palabras, en formalizarse) en términos de una ciencia sincrónica y en constituirse, a causa de ello, en la envidia del barrio. No debemos pues extrañarnos de que los miembros del Círculo Lingüístico de Moscú y los de la Opoyaz de Petrogrado hayan querido transformarse en científicos de la literatura por la vía de una lingüistificación de su objeto y sus procedimientos. Mucho más tarde, en los años cuarenta y cincuenta del siglo que recién se nos fue, Lévi-Strauss va a hacer lo mismo con los datos de la antropología y Lacan con los del sicoanálisis.

La cientificación del trato con la literatura engendra en todos aquellos que incurren en ella un irresistible prurito de objetividad. No importa cuántos y cuán eficaces hayan sido los esfuerzos de discriminación entre las ciencias naturales y las «del espíritu» (Dilthey, Rickert, Cassirer, Weber), el modelo de las segundas, explícito o no, lo siguieron suministrando las primeras. Por cierto, hablar de objetividad en nuestro comercio con la literatura es dejar afuera, de un solo paraguazo, el espacio de la evaluación. Así como el científico de la naturaleza no tiene por qué pronunciarse (al menos, en su condición de científico) acerca de los méritos o los deméritos de los objetos con los cuales trabaja, el científico de la literatura tampoco tendría obligación alguna de sentenciar que esta novela es mejor que ésa o que este poema es inferior a aquél. Oigamos a Jakobson: «La confusión terminológica de los 'estudios literarios' con la 'crítica' hace que el estudiante de literatura reemplace la descripción de los valores intrínsecos de una obra literaria por un veredicto subjetivo, censurador. La etiqueta de 'crítico literario' aplicada a un 'investigador de la literatura' es tan errónea como erróneo sería llamar 'crítico gramatical (o léxico)' al lingüista. La investigación sintáctica y morfológica no puede ser suplantada por una gramática normativa, y de igual manera ningún manifiesto que avance los gustos y las opiniones propias de un crítico sobre la literatura puede funcionar como sustituto de un análisis técnicamente [*scholarly*] objetivo del acto verbal» («Linguistics and Poetics», 1958).

La aspiración a la cientificidad por parte de los estudiosos literarios constituye una epidemia de recurrencias periódicas a lo largo del siglo XX. Reprodujimos más arriba las palabras de Jakobson, las mismas que él anduvo profiriendo durante seis o siete décadas desde Moscú a Praga y desde Praga a Nueva York. El otro ejemplo, para cuya constitución el modelo de los formalistas y el del propio Jakobson fueron factores de influencia arrolladora, es el de los estructuralistas franceses durante los años sesenta. «Barthes y sus secuaces», como escribió alguna vez mi buen amigo Roberto Fernández Retamar, fueron en realidad los últimos dentro de una larga cadena de redescubridores novecentistas de la «ciencia de la literatura» (antes que ellos, en los años cuarenta, una caterva de alemanes, la mayoría de ellos descendientes de Husserl e Ingarden, habían merodeado también por ahí). Pero la des/gracia de los franceses es que ellos fueron más lejos que sus predecesores, pues dándose impulso con el ventarrón cientificista inventaron nada menos que la «narratología», es decir, una disciplina que se ocupaba de manera científica no tanto de la literatura, como, más ceñidamente, de las leyes que regulan el funcionamiento de los cuentos y novelas. Las consecuencias de esa presunción tecnológica las sufrimos los siúticos latinoamericanos durante más tiempo del que hubiera sido bueno y no sería raro que en algunos cuarteles la sigan (la sigamos) sufriendo. En la década del setenta, cuando dicho sea de paso Barthes mismo ya se ha-

bía mudado de casa teórica, nosotros seguíamos identificando actantes e isotopías, paradigmas y sintagmas.

Entre tanto, la evaluación había ido a buscar refugio en la sala de redacción de los periódicos. Convertidos los académicos en científicos de la literatura, los periodistas se transformaron en críticos. Pero lo grave de la metamorfosis de estos últimos es que en el ejercicio de su particular «buen gusto» ellos se veían (se ven) limitados por la línea ideológica del diario (o de la televisión o de lo que sea...). Porque lo cierto es que el periodista muy pocas veces habla o escribe desde el adentro de sus propias preferencias técnicas o valóricas, limitándose por lo común a servir de portavoz para las preferencias técnicas o valóricas de otros, en definitiva para las de aquéllos o algunos de aquéllos que constituyen el aparato financiero, de poder y comunicacional del que sus actividades profesionales dependen. El periodista en función de crítico no deja de ser periodista y, como lo sabía bien nuestro Julián del Casal, testigo y partícipe en los primeros balbuceos de la prensa moderna de América Latina, «el periodista, desde el momento en que comience a desempeñar sus funciones, tendrá que sufrir inmensos avatares, según las exigencias del diario, convirtiéndose en republicano si es monárquico, en librepensador si es católico, en anarquista si es conservador...» (*Crónicas habaneras,* 1963, ed. Angel Augier).

El último deterioro del proyecto de creación de una ciencia de la literatura sobrevino como una consecuencia más de la desconstrucción posestructuralista, que hizo víctima de su castigo resentido y belicoso a las viejas compartimentalizaciones disciplinarias, arrastrando con ese mismo movimiento de zapa la pretensión científica en el campo de las humanidades tanto como en el de las ciencias sociales (y no solo eso... ya que Michel Foucault tampoco tuvo inconveniente para poner en tela de juicio a las verdades de las ciencias naturales, las de las biomédicas desde luego). Esto significa que el fundamento epistémico de los científicos de literatura, que como hemos visto lucía tan sólido durante la segunda mitad del siglo XIX y más o menos sólido en la mayor parte del XX, en estos últimos treinta años se ha estremecido de una manera escalofriante. Peor aún se pusieron las cosas cuando el ya magro hueso de la disciplina fue presa de la jauría de los «comunicadores» y así, por sobre la fórmula lingüística para el tratamiento de los objetos literarios, lo que se impuso fue la fórmula comunicacional. La literatura no era ya, o no era ya solo, como querían Shklovsky, Eichenbaum, Tinianov, Propp y sus discípulos los estructuralistas franceses, lenguaje. Era, más restrictivamente que eso, comunicación. En América Latina, Jesús Martín-Barbero lo declaró en 1987, cuando afirmó que «metodológicamente la posibilidad de situar lo literario en el espacio de la cultura pasa por su inclusión en el espacio de los procesos y prácticas de la comunicación» (*De los medios a las mediaciones...*), en tanto que la Re-

forma Educacional Chilena, en la que el ramo respectivo se llama «Lengua castellana y comunicación», se inclina ante ese dictamen sin ninguna rebeldía.

¿Qué hacer entonces? ¿Cómo extricar la crítica literaria de las manos de unos periodistas (o de unos dueños de periódico), para quienes la literatura es solo un bien promocionable al que tratan como si ellos fueran sus administradores, y de unos académicos que han acabado por resignarse a que la literatura no sea más que comunicación, por lo que el mejor método para entenderse con ella son los estudios culturales? Propongo que hagamos borrón y cuenta nueva. Pero primero entendámonos. No niego yo que la literatura sea lenguaje, por lo que la literatura puede legítimamente constituirse en el blanco de los tecnologizados embates de la «ciencia» lingüística. Tampoco niego que la literatura sea comunicación, por lo que los especialistas respectivos podrán hacer con ella lo que ellos hacen habitualmente con las luces de semáforo. Menos aún podría negar que en este oscuro mundo nuestro los libros se venden y se compran, que son mercancías, que tienen valor de uso y valor de cambio y que la bella locura de Adorno, cuando en la *Teoría estética* dijo que «sólo gracias a lo que no tiene uso *per se* se puede sostener el entontecido valor de uso», no pasa de ser eso, un disparate genial. Creo, sin embargo, que si vamos a recuperar para la literatura el mejor de sus significados tendremos que sacarnos todo eso de encima. El que la literatura sea lenguaje, sea comunicación y sea un bien transable en el mercado no define ya no digamos que su esencia sino ni siquiera la modesta cuota de goce sensorial e intelectual que a nosotros nos gustaría conseguir a través de su frecuentación. Paralelamente, la crítica tiene que volver a ser lo que fue alguna vez: percepción del conflicto, análisis y juicio, la *krísis* y la *krinō* griegas. Más aún: si es que vamos a seguir afirmando la vigencia del proyecto filosófico moderno, *esto es algo que nos pasa a todos y a lo que todos tenemos derecho.* Todos estamos dotados de capacidad de crítica y el crítico, ése que ha hecho del criticar su oficio, es solo uno que conversa con nosotros con sabiduría y con gusto (sí, «con gusto»), pero también a través de la reciprocidad democrática de una dialéctica del venir y del ir. ❄

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
14/2002/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

La traducción, ¿qué es? (A propósito de la traducción de *El amor desenterrado* de J. E. Adoum)[1]

Nicole Rouan

No miren su reloj, temiendo pasar mucho tiempo escuchándome, porque no puedo contestar a esa pregunta. Para eso se necesitaría estudiar y reflexionar casi tantos años como los que nos separan del día en que los amantes de Sumpa se dieron su último beso.

Entonces, vayamos a una pregunta a la cual se puede responder: ¿qué hace un traductor? Hace que un texto hablado o escrito en una lengua sea comprensible en otra. Parece un trabajo bastante fácil. Hay que haber estudiado la lengua del texto a traducir y tener un profundo conocimiento de la propia lengua (porque estoy convencida de que no se puede traducir sino a la lengua propia); y para las últimas revisiones, hay magníficos diccionarios. Claro que hay palabras que existen solamente en una lengua, pero para eso, hay también excelentes diccionarios de sinónimos. Pero, para hablar de una de las mayores dificultades de la traducción, pregunto: ¿hay realmente sinónimos? Pongamos el ejemplo de la palabra «abrazo» cuyos sinónimos en francés son *embrassade*, *accolade* o *étreinte*. Al traducir la frase de un texto de Adoum en homenaje a Benjamín Carrión: «de todos los gestos del hombre, prefería el abrazo», se puede escribir en francés: de *tous les gestes de l'homme, c'est l'étreinte qu'il préférait*. Es correcto pero no es justo: *une étreinte* no es un abrazo. Aquí cabe una anécdota: la primera vez que Jorge Enrique dio un abrazo a mi hermano y a unos amigos suizos, ellos recibieron amigablemente ese gesto, pero no le dieron esas palmadas fraternales en la espalda, tan características del abrazo, si-

1. Este texto fue leído en la presentación del poema *El amor desenterrado*, de Jorge Enrique Adoum, traducido a cinco idiomas, y editado por Eskeletra (Quito 2002). Nicole Rouan tuvo a cargo la traducción al francés; Ariruma Kowii, al quichua; Judy de Bustamante, al inglés; Rafaela Marzano al italiano, y al portugués Aparecida Maia.

no que le dieron, para sorpresa y casi fastidio de Jorge Enrique, lo que para ellos es el sinónimo del abrazo, es decir que le besaron en la mejilla: sucede que el acto de abrazar no pertenece a la cultura suiza ni francesa, o sea que si los diccionarios nos dan sinónimos de casi todas las palabras de una lengua, esos sinónimos no quieren decir lo mismo. Otro ejemplo: entre ustedes hay amigos a quienes llaman «el gordo» y «la gorda». En francés, la traducción es simple: «gordo» se traduce por *gros* y «gorda» por *grosse*. Pero el uso es muy diferente: nunca vi en Ecuador a alguien molestarse por ser llamado «gordo» o «gorda» y, a veces, ni siquiera lo son. Pero en francés decir le *gros* o la *grosse*, es casi un insulto, porque es siempre despectivo. Si en un diálogo encuentro: «yo adoraba a esa gorda preciosa» y lo traduzco por *J'adorais cette ravissante grosse*, el lector francés pensará que realmente el amor vuelve loca a la gente hasta el punto de quitarle todo juicio estético.

Una de las grandes riquezas de cada cultura es su especificidad: eso hace que cada grupo humano, al comunicarse en una misma lengua, tenga algo como una huella digital lingüística, que es única, pero esa riqueza inmensa constituye una gran dificultad para la traducción.

Por otra parte, así como cada país baila sus danzas, cada lengua tiene su ritmo. El francés no mueve mucho la colita, como dice una canción, y, en todo caso, mucho menos que el español. Por eso, cuando empiezo la traducción de un poema, hago primero una transcripción literal a fin de sentir el ritmo del poema. Luego hago una versión con frases correctas. Eso no es difícil, no toma mucho tiempo. Pero tratar de captar el verdadero sentido de los versos, eso sí es difícil.

Ustedes pueden pensar que, en este caso, para mí debe ser más fácil, dado que vivo con el poeta que traduzco. Pero no. Si como mujer tengo la suerte de vivir con Jorge Enrique, como traductora, vivir con Adoum es trágico. Porque, claro, teniéndolo al lado, le hago muchas preguntas acerca de qué quiere decir tal o tal frase. Y él, releyendo pacientemente el verso que me causa problemas, contesta: «¡Eso! ¡Quiere decir eso! ¡Lo que está escrito!» (No sé si las demás traductoras de Jorge Enrique tuvieron más suerte que yo para aclarar sus dudas por ser amigas del poeta y no su mujer. Voy a preguntarle a Judy de Bustamante que firma la versión inglesa, aunque siempre la vi sonreír tras haber trabajado con él).

Es claro que un poeta no tiene que dar explicaciones: la poesía tiene su propia lógica, que, según Adoum, es una lógica de las imágenes, no de los conceptos. Como el pintor escoge o se inventa líneas, formas, colores para expresarse, el poeta escoge o se inventa palabras para decir lo que pasa consigo mismo y con el mundo. El traductor o la traductora tratan de rendir cuentas acerca de un mundo que no es suyo, y lo hacen con su propio mundo a cuestas, porque cada palabra, independientemente de lo que significa, está escrita

por alguien que tiene una biografía intelectual y afectiva distinta de la de quien traduce y, claro, de la de quien la recibe. Eso es lo que sucede con la poesía. Pero les pregunto: ¿no pasa lo mismo con nuestra vida? ¿No tratamos de entender a las personas que nos rodean, entender su lenguaje y traducirlo al nuestro? Por eso creo que la traducción es una actividad permanente e involuntaria del ser humano. Y, en la pareja, por ejemplo, cuando logramos traducir las palabras del otro o de la otra sin cometer demasiados de esos contrasentidos que duelen y que pueden matar una relación, somos más o menos felices. Los poemas son tan misteriosos como las personas, y demandan de nosotros el mismo esfuerzo y amor para dejarse entender. Porque creo que encontrar un poema que uno ama es como encontrarse con la amistad o el amor...

Cuando trabajo, trato de comprender y amar un poema como si fuera una persona, y tengo la esperanza de que después de haber pasado a mi lengua, a mi francés y al francés de Jean Samuel Curtet, el poema no muera, es decir que siga siendo un poema.

Espero que así haya sido, que así sea y que así será para los lectores con la versión francesa de *El amor desenterrado.* ❄

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
14/2002/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

«MÁS ALLÁ DE LA BRUMA» EN LA NUEVA FICCIÓN DE LUIS AGUILAR MONSALVE

V. Daniel Rogers

La nueva colección de cuentos de Luis Aguilar Monsalve, *La otra cara del tiempo* (2001), establece cierta continuidad con sus obras anteriores. Jugando con el modo metaficcional, sus cuentos se aprovechan del lenguaje más cotidiano para proveer un vistazo a lo inefable. Difícil de ubicar en términos de género, sus textos demuestran toques tan distintos como la literatura sentimental, la tragedia, la sátira y la parodia. Uno de sus cuentos más complejos, «Más allá de la bruma», permite varias lecturas y el lector descuidado corre el riesgo de caer en las trampas sutiles de un narrador casi perverso.

Aunque Luis Aguilar Monsalve inició su carrera literaria en 1999 con la publicación de una antología de cuentos titulada *El umbral del silencio*, el verdadero comienzo de su vida como escritor ocurrió muchos años antes en la Universidad de California, Los Ángeles, durante un seminario graduado dirigido por Julio Cortázar en 1975. Tras haber recibido la tarea de analizar los cuentos del escritor argentino, Aguilar Monsalve respondió, no con un ensayo formal, sino con su propio cuento, escrito como respuesta. Al leerlo, Cortázar le dijo que su verdadero oficio era el de la creación literaria y lo desafió a seguir escribiendo.

Aguilar Monsalve terminó sus estudios en UCLA, y recibió su doctorado en diciembre de 1979. Comenzó su carrera como profesor allí y en California Lutheran College y luego se trasladó a Loyola Marymount University. En octubre de 1995 regresó a Ecuador, su país natal y aceptó el puesto de *chair* del departamento de literatura y relaciones internacionales de la Universidad San Francisco de Quito. No obstante su larga carrera como profesor, Aguilar Monsalve seguía escribiendo, puliendo sus cuentos y encontrando una voz narrativa propia.

Su primera colección de cuentos se agotó en 1999 y también la segunda, ahora va por su tercera edición ya en imprenta con la editorial Libresa. Su colección más reciente *La otra cara del tiempo* se está traduciendo al alemán y al inglés. Sus colegas le votaron miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, y, desde 2001, Aguilar Monsalve enseña en Wabash College como escritor en residencia y Lilly Fellow del Center of Inquiry in the Liberal Arts.

Su narrativa, difícil de ubicar en categorías tradicionales, se dedica a una exploración de lo inefable, lo incontable. Mientras muchos escritores ecuatorianos se han dedicado a la ficción histórica en años recientes (Alicia Yánez y Jorge Velasco Mackenzie) o a una exploración de estados sicológicos personales y paisajes interiores (Gilda Holst y Liliana Miraglia), Aguilar Monsalve se atreve a buscar los límites de la percepción e indagar lo que está más allá de la bruma.

En su cuento «Más allá de la bruma», en *La otra cara del tiempo*, Aguilar Monsalve emplea un estilo y una voz narrativa que logran ubicar a los lectores en la extraña posición de confundir la realidad, no solamente con lo imaginado, sino con lo inimaginable. En un sentido, el cuento es tan tradicional como los de Poe o Maupassant, con su desarrollo que lo lleva al lector a un fin sorprendente, inesperado. Pero Aguilar Monsalve también encuentra modelos en escritores latinoamericanos como Quiroga y Cortázar, empleando una técnica narrativa que frustra una lectura fácil, efímera, negando la posibilidad de certeza y conformidad.

El cuento comienza con una historia cotidiana, casi banal, cuando un niño recibe la invitación de pasar unos días de vacaciones con la familia de su amigo. El joven Vasco, cuya familia es lo suficientemente tradicional como para pedir una invitación formal, escrita, antes de aprobar el viaje, acepta de buena gana y hace los preparativos debidos. El narrador del cuento, al principio por lo menos, se concentra en lo típico, localizando la acción y reportando la multitud de detalles de forma casi agotadora. Por ejemplo, en el andén del ferrocarril, inmediatamente antes de su partida, el narrador nos relata cada uno de los detalles de la escena:

> Vasco se mostraba muy inquieto, no sabía qué hacer con la maleta de mano; el paletó le colgaba hasta cerca del tobillo, a veces lo cerraba o lo abría. La bufanda tejida se le caía al suelo repetidas veces, se la colocaba al cuello o la volvía a sostener en los dedos... (33)

Lo que el narrador logra en los primeros párrafos, casi sin que el lector se dé cuenta, es una posición de autoridad que se basa en las expectativas tradicionales.

Al leer tantos detalles, tan cuidadosamente reportados, el lector incauto se somete a la autoridad incontestada de un narrador que parece saber todo y contar todo de la forma más verosímil. Su posición extra-diegética, yuxtapuesta con su familiaridad íntima con los acontecimientos más banales de la diégesis establece una jerarquía narrativa que se remonta a un realismo decimonónico.

Es quizá por eso, por haber establecido su supuesta fiabilidad, que los cambios sutiles en los próximos párrafos del cuento provocan tanto desequilibrio:

> El suelo del tren estaba resbaladizo y el niño no se percató de lo fatal del peligro, envuelto como estaba en una fuerza que se asomaba como algo irreductible a toda razón y a toda descripción en medio de una ligera brisa y una bruma espesa (34).

De repente, el narrador deja atrás los acontecimientos cotidianos y adopta un tono y vocabulario casi filosófico. Repitiendo un motivo que aparece a lo largo del cuento (y muchos otros en ambas colecciones), el narrador describe la bruma que ahora rodea al niño. También, y por primera vez, el narrador confiesa que algunos de los acontecimientos de la historia son «irreductible[s] a toda razón y a toda descripción» (34). Esta confesión es sorprendente después del estilo tan mimético de las primeras secciones y el contraste es chocante dado lo común y corriente de lo que ha pasado anteriormente en el cuento.

Lo que pasa entonces de veras contradice toda razón. Vasco, el chico protagonista, se sorprende al darse cuenta que todos los otros pasajeros del tren están vestidos de blanco y le observan con «severidad» (34). Cuando Vasco llega a su destino, el pueblo de Saratoma, no encuentra a Rodrigo, su amigo y anfitrión. Lleno de ansiedades, se esconde en un rincón de la estación del tren para leer y esperar. De repente, un hombre gigante lo sorprende, recogiendo e instalándolo en un coche tirado por un caballo. Durante el transcurso del viaje, a través de bosques abrumadores y paisajes extraños, su mundo se achica hasta que se siente totalmente solo y abandonado.

Curiosamente, el narrador, que antes reportaba imágenes concretas y colores vivos, deja de enfocar la ***histoir*** a través de los ojos de Vasco, se concentra solo en los sonidos que lo rodean y la sensación de frío que lo acoge:

> La bruma iba haciéndose más pesada... sintió un frío penetrante. escuchó a la distancia el estruendo familiar de un choque, chapoteo de voces, y un distante runrún de motores... palpó el susurro de unas hojas secas que se estremecían al caer al piso y el relincho de un caballo en peligro (35).

Los cambios en la narración son sutiles, pero importantes. El narrador extradiegético que comenzó el cuento tenía acceso al proceso mental de todos los personajes y se concentró en imágenes visuales, localizando la acción desde múltiples puntos de vista. Al final, todo se centra en el protagonista y el narrador presenta todo desde la perspectiva de Vasco que informa a través de lo que oye. Si cambiáramos todos los verbos de estos últimos párrafos a la primeras persona, no sería difícil imaginar que Vasco mismo estuviera narrando. El cambio es del supuestamente objetivo a lo más subjetivo.

Estas alteraciones en la narración confunden las expectativas del lector tradicional: aquel que espera una estable y un punto de vista fijo. En este sentido, el cuento comienza de una forma más *readerly* y termina de una más *writerly*, para parafrasear a Roland Barthes. También demuestra un nivel de metaficcionalidad. Robert Spires, en su libro *Beyond the Metaficional Mode*, indica que la metaficción abarca más que la simple auto-referencia. El texto literario que hace hincapié en su propia textualidad, en su propio estatus como literatura, es metaficcional. A diferencia de la literatura mimética, la ficción que pretende vislumbrar un mundo verdadero con una correspondencia más o menos estrecha entre palabra y referente, la metaficción tiene como referencia el acto narrativo mismo. En vez de apuntar al lector hacia un mundo afuera del texto, la metaficción nos envuelve en el acto creativo.

En el caso de *Más allá de la bruma*, el momento metaficcional corresponde con el fin chocante del cuento:

> El gigante y la mucama lo colocaron en uno de los cuartos para huéspedes [hasta aquí no sabes si en la casa de su amigo Rodrigo, u otro lugar]. Nadie vino a verlo y comenzó a preocuparse. Trató de levantarse y no pudo, pero sí fue capaz de ver por la rendija de lo improbable, que afuera había más oscuridad y más niebla (36).

Si se depende del narrador, si se mantiene expectativas tradicionales, el final del cuento queda, como Vasco, envuelto en la bruma [o por lo menos así pensaban mis alumnos]. En otras palabras, si se espera un desenlace tradicional [como es de esperar, debido al comienzo del cuento], el relato niega tal satisfacción. Vasco nunca llega a Saratoma, nunca se sienta a leer en la estación de ferrocarril, nunca comienza el viaje a la casa de su amigo en el coche con el hombre gigante con diente de oro.

El cambio abrupto de tono y localización en el cuento, inmediatamente después de que sube al tren, señala el final de la *histoir* en el primer nivel diegético. El narrador provee una sola pista: «...el niño no se percató de lo fatal del peligro»: el suelo resbaloso. Todo lo que ocurre después son las alucinaciones del niño en los últimos momentos de su vida.

"Más allá de la bruma" es, estructuralmente hablando, algo parecido a los dibujos de Escher o la famosa botella de Klein donde el mundo se invierte «irreductible a toda razón». Como tal, el cuento puede tomarse como el manifiesto artístico de Aguilar Monsalve: un manifiesto que comprueba que el mundo concreto, la realidad supuestamente objetiva que nos rodea, es solo el comienzo y no el fin de la exploración artística. ❄

Obras citadas

Aguilar Monsalve, Luis A. *El umbral del silencio*, segunda edición, Quito, Editorial Libresa, 1999.

—— «Más allá de la bruma» en *La otra cara del tiempo*, Quito, Editorial Letramía, 2001.

Spires, Robert C. *Beyond the Metaficcional Mode*, Lexington, University of Kentucky Press, 1984.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
14/2002/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

EL *CID* DE HUIDOBRO: LA ACTUALIZACIÓN DE UN CLÁSICO

Paula Queipo Pérez

Por su generosa ayuda, todo mi agradecimiento con cariño y admiración a Elizabeth Monasterios

En *Mío Cid Campeador*,[1] la primera novela publicada en 1929 por Vicente Huidobro, el autor chileno nos ofrece una nueva biografía de Rodrigo Díaz de Vivar, el paladín castellano. Huidobro nos enfrenta a la reelaboración de un clásico con una doble propuesta de carácter renovador; el gesto se articula en dos discursos enfrentados, el discurso ideológico y el estético. La obra supone el intento de recuperación y apropiación de un mito, pretende consolidar un pasado: es la necesidad de afincarse en una tradición y renovarla. La elección del tema y su tratamiento mítico implica la declaración de un proyecto de hispanidad mientras que la forma estética pretende la renovación a través de la parodia de una tradición literaria a la que se opone. Se trata de un intento de regeneración de la literatura tradicional a través de la vanguardia y de la reconstrucción de un símbolo de identidad para insertarlo en la modernidad. En este trabajo trataremos de analizar los recursos de los que Huidobro se sirve en su intento de modernización del clásico español.

Huidobro emprende el proceso de la creación de una nueva novela que denomina *hazaña*, su proyecto busca una renovación de la forma narrativa. La hazaña es una prosa lírica, es la novela de un poeta; el autor engarza el texto por medio de un poderoso lenguaje al que da sentido desde su subjetividad. El prisma con que se aprecia al héroe y su vida es el del que los crea. Lo que

1. Vicente Huidobro, *Mío Cid Campeador*, en *Obras completas*, edición de Hugo Montes, Santiago, Andrés Bello, 1976. En adelante citaré entre paréntesis el título y el número de la página de la que provienen las citas.

parece distorsionar la realidad histórica no lo hace en efecto, porque sobre tal verdad predomina la realidad poética, que es legítima. «El poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir», dice Huidobro en una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid.[2] Huidobro se erige en voz que interpela desde la literatura a la historia; como lector de la leyenda, considera la historia como una invención referencial. Aristóteles en su *Poética* postula: «...es evidente también que no es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino qué podría suceder, y lo que es posible según lo verosímil o necesario... Y por esto la poesía es más filosófica y noble que la historia, pues la poesía dice más bien las cosas generales y la historia las particulares».[3] Aristóteles otorga a la poesía un estatus privilegiado según el cual no es cometido del poeta ocuparse de las verdades históricas; sin embargo, las poéticas tradicionales imponen a la poesía unos límites marcados por la verosimilitud, son una imitación de la realidad. Huidobro, en cambio, va más allá, recupera el sentido etimológico del término poesía para convertir la literatura en un verdadero acto de *poiesis*, creación de una entidad nueva en la que poco importa la verosimilitud con la realidad, pues las verdades poéticas que Huidobro propone van más allá de la razón lógica o de las presunciones históricas, su intención es conmover sin apelar al entendimiento sino al sentimiento; pretenden sacudir el alma del lector.

Para el proyecto de Huidobro se hace necesaria la creación de un nuevo código que permita que el lenguaje acallado por un discurso anquilosado se haga elocuente, significante; así lo expone claramente el pasaje de la descripción de Jimena, donde la voz del poeta representada por la sombra del Cid cuestiona la validez de la poesía tradicional personificada por Huidobro:

> Jimena era una estatua griega. Tenía un cuerpo de palmera, un cuello de cisne, unas manos de lirio. Tenía una nariz perfilada, perfecta; unos labios de coral, unos ojos inmensos y profundos como dos lagos en la noche, etc. Después de haber cumplido con todos los ritos de la mala poesía, Jimena entraba de lleno en la belleza.
>
> (En este momento aparece delante de la mesa del poeta la sombra del Cid).
>
> HABLA LA SOMBRA DEL CID
>
> Poeta, te equivocas. Jimena no era una belleza griega, era una belleza española. No tenía cuerpo de palmera, ni cuello de cisne, ni manos de lirio, ni nariz perfilada, ni labios de coral, ni ojos de lagos nocturnos. ¡Qué sandios sois los poetas!

2. Vicente Huidobro, «La poesía», *Poesía y poética (1911-1948)*, edición de René de Costa, Madrid, Alianza, 1996, p. 95. En adelante citaré entre paréntesis esta obra indicando el título y el número de la página de la que proviene la cita.
3. Aristóteles, *Poética*, versión de Carlos García Gual, Madrid, Aguilar, 1979, p. 87.

¿Por qué comparáis a la mujer con todas esas cosas? ¿Habéis visto algo más hermoso que una mujer hermosa? ¿Por qué no comparáis más bien esas cosas con una mujer? Ya sería algo mejor. Decid que una palmera tenía cuerpo de mujer, hablad de un cuello de cisne hermoso como un cuello de mujer, hablad de un trozo de coral como unos labios de mujer.

EL POETA

Es lo mismo al revés.

LA SOMBRA DEL CID

Es lo mismo y, sin embargo, al revés es menos soso que al derecho. Te lo digo yo, que estoy muerto. En mi vida entendí de versos, pero ahora que estoy muerto y que paso como entre dos sueños se ve claro... (*Mío Cid Campeador,* 36-37).

Huidobro invierte los términos de la comparación tradicional en busca de nuevas formas metafóricas, nuevos modos de expresión en los que se subraya el carácter poético del término comparado en sí mismo. Al plantear esta inversión, Huidobro pone su propuesta en boca de la sombra del Cid que se aparece frente a él. El Cid, ya mitificado como héroe y salido del mundo de los muertos, es una aparición que se dirige a él desde una dimensión que autoriza esta subversión.

Este tipo de sensibilidad no se encuentra en el ámbito peninsular sino en las representaciones de la pintura surrealista que nos enfrenta a imágenes engendradas en el sueño, insólitas, imposibles y, sin embargo, tratadas y plasmadas como reales. Estas imágenes son lo que Huidobro llama, en su manifiesto *Creacionismo*, «conceptos creados»: «[El poeta] Crea lo maravilloso y le da vida propia. Crea situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en el mundo objetivo, por lo que habrán de existir en el poema para que existan en alguna parte» (*Poesía y poética*, 138).

Este gran poder imaginativo afecta también a la concepción tradicional del tiempo, crea un tiempo mítico, cíclico, una cronología en la que se pueden dar tanto una simultaneidad temporal como una no existencia real de la categoría del tiempo. Son constantes las fusiones de planos en las categorías de tiempo y espacio: «[A un búho de mal agüero] Con la muerte en el hombro, vuélate de esa rama o desde aquí, desde mi mesa de trabajo, cojo un fusil y lo descargo sobre tu cuerpo...». La ficción literaria cobra vida, se materializa en el momento presente transgrediendo nuestras concepciones lógicas: «...en los ojos de Jimena aparece una lágrima, tiembla un instante, cae sobre mi novela y no puedo impedir que ruede a través de toda esta página...». En esta cosmovisión también cabe el efecto inverso, la modernidad se asoma con un guiño por

los arcos ojivales de la arquitectura medieval: «Las cuerdas vocales vibran al delirio y los juramentos corren sobre ellas como los aló en los hilos telefónicos».

La diégesis huidobriana recrea un tiempo nuevo en el que el medioevo, la modernidad, el momento de lectura y el de escritura se fusionan al igual que las representaciones pictóricas de la Edad Media hacen converger el espacio y el tiempo decorando los altares con imágenes religiosas que ignoran el concepto de anacronía. El efecto que se consigue en ambos casos es hacer germinar y significar en el presente las imágenes de un tiempo legendario. Huidobro recrea un Cid medieval del siglo XX, es el actualizador de una figura a la que los siglos transcurridos han oscurecido. La recuperación de esta figura mítica de identidad y su reescritura en un nuevo código sirve a Huidobro en su propósito de problematizar el concepto de hispanidad a partir de sus orígenes.

La Edad Media se barniza con brillos de modernidad, de modo que las batallas huidobrianas se pueblan de personajes extraños a su época pero familiares para nosotros, en los que el autor imprime los tópicos de su época sobre estereotipos nacionales inexistentes en el tiempo del cantar:

> Los alemanes vienen cantando el *Deutschland über alles*. Avanzan por los caminos y nuevos paisajes oyen diálogos en lengua incomprensible...
>
> Del otro lado los nueve mil españoles llenan los campos de lanzas y de risas. Van al encuentro del enemigo el corazón blindado y la boca llena de chistes y de longanizas. Nueve mil españoles, nueve mil chistes malos por minuto, estos chistes malos que se celebran más que los buenos, porque se presentan humildes, sin pretensión, se dejan caer de los labios escurriéndose como monos miedosos. Nueve mil chirigotas avanzan relucientes de heroísmo e inconsciencia al encuentro del *Deutschland über alles*, grave y solemne en doce mil gargantas de órgano y selva...
>
> Venían los franceses con el vientre lleno de chansonnettes y de burdeos.
>
> Los jefes traían la lanza en la mano derecha y una botella de champagne en la izquierda. Los soldados traían la lanza en la mano izquierda y una botella de Château-Margaux en la derecha... (*Mío Cid Campeador*, 60-63).

Los estereotipos parodiados en esta cita cumplen un objetivo de identificación enfática que lleva al lector actual del texto a reconocer las distintas identidades nacionales en lidia y hacen más vívida la batalla.

La aportación estética del poeta chileno es introducir el creacionismo, esto es, la vanguardia en la literatura española. El poeta chileno comprende que el peso de la tradición ha enmudecido a la lengua española y que es preciso renovarla; la fuerza y la obliga a decir lo que nunca había dicho.

Para ubicarse frente al discurso tradicional Huidobro maneja la parodia, una parodia que provoca una satisfacción estética, que se teje con los hilos de la sátira y de la ironía, que desplaza el significado hasta enfrentar al lector con

la naturaleza del original. Huidobro escribe la «verdadera historia»; la voz de la sangre, según anuncia en el prólogo, será el garante de autenticidad, su narración tiene poder subversivo:

> En varias ocasiones he corregido la Historia y la leyenda con el derecho que me da la voz de la sangre, y aún he agregado algunos episodios desconocidos de todos los eruditos y que he encontrado en viejos papeles de mis antepasados.
>
> Así pues, no debéis discutirme sobre ellos, sin agradecerme que los haya entregado al público. Y aquí tenéis la verdadera historia del Mío Cid Campeador, escrita por el último de sus descendientes (*Mío Cid Campeador,* 13).

La transgresión que muestra esta cita se asienta en la afirmación de las limitaciones del texto tradicional frente al que Huidobro se posiciona como voz autorizada. Según Linda Hutcheon, la parodia presenta un carácter doble, cuya ambivalencia nace en la confluencia de fuerzas conservadoras y revolucionarias que son inherentes a su naturaleza de transgresión autorizada.[4]

Al basarse en un personaje y un texto tradicionales que el lector reconocerá, la nueva formulación demanda una lectura atenta e implica activamente al receptor del mensaje; es trabajo del lector incorporar el modelo tradicional en esta nueva lectura. La parodia es una exploración de las diferencias y las similitudes, nos invita a una lectura más literaria, a detener nuestra atención en determinados códigos que nos llevan al original. La parodia funciona como un camino a una nueva forma que es tan seria y válida como la realidad que pretende parodiar. No se trata simplemente de desenmascarar lo que ya no funciona; es además un proceso necesario y creativo por el cual aparecen nuevas formas que revitalizan la tradición y abren nuevas posibilidades al artista. El arte paródico incluye tanto la desviación de la norma como la norma en sí o la tradición con la que rompe. Formas y convencionalismos se refrescan y se liberan bajo la acción de la parodia de tal manera que la nueva creación paródica descompone el significado y la forma original mientras bebe en el original las bases de la nueva propuesta.

Uno de los vehículos de los que se sirve el poeta para llevar a cabo la parodia es la hipérbole plasmada en la mitificación del Cid. Según señala Rojas Piña, «el Cid es concebido como un héroe fundador y civilizador cuyo destino es el de luchar en contra de las fuerzas negativas para establecer un nuevo orden social y conducir a su pueblo a la liberación».[5]

4. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, Nueva York y Londres, Methuen, 1985.
5. Benjamín Rojas Piña, «La Hazaña de Mío Cid Campeador (1929), un modo de nueva novela en Vicente Huidobro», *Atenea: revista de ciencia, arte y literatura de la Universidad de Concepción* 445 (1982): 201-217.

En mi opinión, la mitificación de este personaje viene a cumplir una función dentro del proyecto estético que el autor propone y no con respecto a la sociedad dentro de la que se inscribe el mito. El *Cantar* era la cristalización literaria de las percepciones de una conciencia colectiva; la novela de Huidobro es la reelaboración de este producto cultural. La leyenda del Cid se inscribe dentro de la vida de un grupo, surge en el marco de Castilla en el momento de su expansión y afianzamiento como reino, pone a este grupo en relación con su origen, supone un retorno a este pasado que asegura una unidad, el recuerdo se combina con la elaboración de una imagen destinada a afianzar la conciencia de grupo en un proceso de identificación. La novela de Huidobro amplía este marco, introduce una noción que era desconocida para la colectividad que compone la leyenda: España. La historia y la cultura españolas están sintetizadas en el Cid: «en este hombre estaban todas las cosas de su raza. Todo lo bueno y todo lo malo. El pasado, el presente, el futuro de España están en él en síntesis, en germen, en estado endémico ... Acercarse a él es tocar la raíz de la raza española, dura, ruda, primitiva, cuadrada. Alejarse de él es hacerse extranjero, refinado, pulido, sutil» (*Mío Cid Campeador,* 28).

El Campeador se convierte en elemento catalizador de una cultura que ha tomado una dimensión más amplia que la Castilla del *Cantar* en la que fue primeramente concebido. Ahora es la representación de España pero también esta dimensión ha quedado desbordada con la inclusión velada de Latinoamérica como parte de esta tradición.

En el *Cantar*, dentro del marco de lo legendario, el personaje queda reducido a un tipo, el héroe. En la composición de un mito no importa la individualidad; importa el modelo resultante de la elaboración de los elementos míticos más que la unidad biográfica, importa la asignación de una función, en este caso la de héroe fundador; las peripecias del héroe son solamente rasgos en su evolución, corresponden a episodios más o menos arquetípicos de conducta. La leyenda se forja a partir del supuesto de un destino predeterminado, el desarrollo de la historia es la constatación progresiva de este hecho. Como en la tragedia griega, se conoce el desenlace desde el principio. El destino del Cid es la conquista de Valencia.

El eje de la novela huidobriana es un héroe fundador, el Cid, y el tratamiento que el poeta hace del tema lleva al personaje a su plenitud mítica. El relato es dramático, la evolución se desarrolla desde un tiempo de iniciación a un tiempo de conquistas. El *Cantar* sitúa la acción a partir del destierro; Huidobro traza una biografía completa en la que los episodios añadidos refuerzan el carácter mítico del personaje. Al crear la hazaña, el autor chileno confirió al protagonista rasgos arquetípicos. Tengamos en cuenta que Rodrigo Díaz, considerado como héroe arquetípico, es el tercero de tres hermanos: «...sus hermanos, Hernán y Bermudo, son mayores que él, aunque la Historia dijera

lo contrario. Son mayores porque así lo exige la novela. Siempre ha de ser el tercero... El tercero ¿No es verdad? // ¡No faltaba más que la Historia fuera a tener razón sobre la novela! // El tercero es el héroe porque así lo exige la esperanza, esa cosa que se pone al principio de los acontecimientos. Así lo requiere la lentitud de la emoción que va preparando el golpe de gracia. El tercero, sí señor...» (*Mío Cid Campeador*, 20).

La noche de su procreación todas las fuerzas de la naturaleza contribuyen a su génesis, Rodrigo está adornado por una aureola de energías cósmicas, la naturaleza palpita a su ritmo, lo que le da esa característica supraterrenal que han de tener los héroes.

Los ritos de iniciación se dan durante su adolescencia; el primero lo encontramos en el momento de la lucha con el toro, que ejemplifica la representación arquetípica del enfrentamiento del héroe con la bestia y plasma su función de héroe civilizador; a partir de este episodio se producirá el establecimiento de un ritual de tal forma que queda constituida la fiesta nacional como rito. Cada vez que se da una corrida se representa la victoria del Cid sobre el toro y cada torero sería una suerte de sacerdote representando el mito para la comunidad. La segunda unidad dentro del ciclo de iniciación es la serie histórico-personal del héroe: el capítulo «El oso, el jeque y el jabalí». En esta secuencia de tres, Rodrigo se enriquece como héroe mítico y concluye por atesorar valores que se revelan mediante las pruebas. También aparece el motivo del viaje que surge a raíz del destierro, en este caso el *nostós* no implicaría el regreso del héroe al hogar sino la transformación del nuevo espacio en territorio propio a través de la conquista de Valencia y su adhesión al Reino de Castilla.

Estos episodios nos revelan la estructura arquetípica del héroe y de sus gestas; sin embargo, del cantar épico a la novela épica hay un tránsito a partir del momento en que el sujeto ya no es pensado como tipo sino como individuo. Según Malcolm Read la épica es el género que proyecta en la literatura los reflejos de la ideología feudal, el hombre es pensado dentro de la relación señor-vasallo.[6] Si la Edad Media precisa pintar al Cid como vasallo subordinado siempre a la figura del señor, nuestra época por el contrario buscará enfatizar su carácter de sujeto heroico.

La adaptación novelística del cantar implica también otras complejidades en cuanto a la presentación de los hechos, pues todos los personajes se cargan de subjetividad, se desdoblan, se complican. Aparecen nuevos personajes que enriquecen la trama proporcionándonos nuevas perspectivas. Los personajes que en el *Cantar* apenas están trazados toman vida y plantean su propia pro-

6. Apuntes de la clase «From Enlightenment to Postmodernity», State University of New York, Stonny Brook, otoño de 1999.

blemática. Valga como ejemplo de la transformación del Cid el hecho de que Huidobro elimina el pasaje de la afrenta de Corpes y de esta forma manifiesta la voluntad del Cid que, liberado de los atavismos del vasallaje medieval, no casa a sus hijas con los infantes de Carrión, pese a ser estos los pretendientes propuestos por el Rey. Si en el *Cantar* el Cid todavía está amordazado por la conciencia de vasallo que ha de obedecer a su señor, en la novela la lealtad es solamente una de las cualidades que lo adornan. Huidobro justifica en el prólogo esta elisión:

> Además, eso de la afrenta de Corpes es falso, primero porque históricamente sabemos que es falso, y segundo, porque no se explica que nadie se hubiera atrevido a azotar a las hijas del Cid, ni que éste lo hubiera tolerado y no hubiera tomado mucho mayor venganza de la que reza la leyenda. Yo no veo a mi abuelito el Cid permitiendo que se azotara a mi tía María y a mi abuelita Cristina sin comer crudos a sus maridos. Esto es falso. Yo os lo juro. Si fuera cierto lo sabríamos en la familia y ya veríais cómo yo habría hecho añicos en estas páginas a ese par de infames. El hecho de que apenas me ocupo de ellos os probará que la tal afrenta es una ridícula mentira (*Mío Cid Campeador,* 12-13).

Los elementos tratados hasta ahora descubren la estructura mítica que el autor ha querido imprimir en su concepción de la obra. El poeta chileno ha edificado la figura del Cid como héroe fundador de la cultura española, cultura a la que él se adscribe. Huidobro se siente español, se proclama descendiente de Alfonso X el Sabio; sin embargo, la hispanidad del chileno nada tiene que ver con la «clásica» que se justificaría en la pureza racial sino que por el contrario hace gala de enorme multiculturalidad: «Soy, por mis abuelos, castellano, gallego, andaluz, catalán y bretón. Celta y español, español y celta. Soy un celtíbero aborigen, impermeable y de cabeza dura que tal vez ablanda un poco de judío» (*Mío Cid Campeador*, 12). Huidobro plantea así la problemática que supone la identificación del concepto de hispanidad y trata de ampliar los márgenes que delimitan este término.

El problema se puede plantear, como apunta Viviana Gelado,[7] identificando el referente literario con la cultura colonizadora y al autor como receptor de esa cultura que se apropia de la cultura colonizadora de la que forma parte: «...nos parece pertinente plantear el problema de la cultura hegemónica en la forma de referente literario explícito y del autor como lector de la cultura y la tradición, desde la perspectiva de una cultura periférica que se apropia 'antropofágica' y creativamente de esa cultura hegemónica de la que también participa». Se trata de la reformulación de un discurso popular por un discurso

7. Viviana Gelado, «La apropiación como operación de la cultura: el *Mío Cid Campeador* de Vicente Huidobro», *Revista de crítica literaria latinoamericana* (Lima) 35, (1992): 21-31.

culto desde la periferia. Viviana encuadra esta reformulación en «el proceso de búsqueda de un discurso propio, significante de nuestra identidad [latinoamericana], que hoy es tal vez evidente, pero que en Huidobro aún parece estar "detrás de todas las noches que están esperando su turno allá, lejos, en la usina de las noches"».

Esta reformulación supone la existencia de un receptor que mediatiza la herencia cultural, recibida y tomada como referente a través de la inclusión del efecto estético. Es este efecto estético el que introduce un distanciamiento entre ambas manifestaciones culturales. El nuevo matiz que adopta el efecto estético en este momento es el creacionismo huidobriano que unido al efecto paródico da nueva vida al texto tradicional. Esta es la nueva forma de apropiación del referente cultural. En parte este distanciamiento es posible también por la realidad latinoamericana del autor que le da la perspectiva necesaria para plantear la problemática de la renovación, cambio que desde dentro de la tradición española no hubiera parecido posible.

Es un doble juego dialéctico con la cultura heredada: crítica y aceptación, ruptura y continuidad. Hacia afuera y en relación con esta cultura, se genera un doble movimiento contradictorio que, si bien busca romper a nivel del discurso poético el anquilosamiento de fórmulas gastadas, busca también en el seno de esa cultura la legitimación de un nuevo discurso. ❄

Bibliografía

Benko, Susana. *Vicente Huidobro y el cubismo*, Caracas, Monte Ávila / Fondo de Cultura Económica / Banco Provincial, 1993.

Castellvi de Moor, Magda. «La modernidad de *Mío Cid Campeador*: una hazaña huidobriana», *Letras de Buenos Aires* 7, 19, (1998): 23-31.

Picard, Hans Rudolf. «La reinterpretación de un tema medieval: *Mío Cid Campeador* (1928) de Vicente Huidobro o la identificación con un mito», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, Madrid, Istmo, 1986: 455-459.

Pizarro, Ana. *Vicente Huidobro, un poeta ambivalente*, Concepción, Universidad de Concepción, 1971.

Yúdice, George. *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*, Buenos Aires, Galerna, 1978.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
14/2002/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

Catalina León Pesántez, *Hispanoamérica y sus paradojas en el ideario filosófico de Juan León Mera*, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, Serie Magíster, vol. 16, 92 pp.[1]

No cabe duda de que don Juan León Mera fue un intelectual múltiple. Compuso, como lo sabemos todos, la letra de nuestro himno nacional. Escribió el primer ensayo de crítica de la literatura ecuatoriana y una novela pionera en nuestro país. Produjo ensayo, crónica y poesía. Rescató cantares populares y tradiciones religiosas. Mantuvo correspondencia con grandes de la cultura de su época en América y Europa. Polemizó con varios de sus notables contemporáneos. Al mismo tiempo fue un político militante. Estuvo entre los fundadores de la Unión Republicana, organización política que antecedió al Partido Conservador. Escribió sus bases ideológicas y al mismo tiempo realizó una labor intensa de organización de la primera fuerza política del país.

Con todo eso, pese que se ha escrito bastante sobre Mera, no se ha estudiado algunas dimensiones de su producción intelectual. Una de ellas, por lo demás verdaderamente importante, es lo que podríamos denominar su pensamiento filosófico. El trabajo *Hispanoamérica y sus paradojas en el ideario filosófico de Juan León Mera* de Catalina León Pesántez enfrenta ese aspecto con gran originalidad y solvencia.

En la tradición intelectual ecuatoriana se había aceptado sin más la idea de que aquí en Ecuador no teníamos «temperamento filosófico», de que el pensamiento abstracto era privilegio de los europeos. Fue Arturo Andrés Roig quien nos enseñó a los ecuatorianos que en este país, como en toda Latinoamérica, hay una historia de las ideas, un pensamiento estructurado, una filosofía. Con el tiempo, se fue abriendo el amplio campo en que Catalina trabajó durante sus estudios de posgrado en nuestra universidad, centrándose en las paradojas y los puntos fuertes del discurso de don Juan León Mera.

La autora examina en este trabajo cuatro elementos fundamentales del pensamiento de Juan León Mera: su postura teórico histórica y su percepción de elementos como el tiempo, la duración, su visión sobre la identidad americana o americanista, sus postulados y problemas sobre la nación ecuatoriana, y su contradictoria postura sobre

1. Tomado del prólogo.

el hispanismo. Un aporte muy interesante es el énfasis en la naturaleza polisémica y compleja de esos elementos.

El trabajo se realiza a través de una relectura de los diversos textos de Mera que se agrupan bajo los temas generales enunciados. Varios de esos textos han venido siendo estudiados ya por años, pero llama la atención la perspectiva con que se los enfrenta, buscando descubrir dimensiones antes no vistas o no desarrolladas. Una de esas dimensiones, y quizá la más importante, es justamente la filosófica.

En un medio intelectual como el de este país, en que los escritos de los «clásicos» o de los «maestros símbolos» como Juan León Mera son considerados por la crítica convencional como «obras permanentes» o «aportes definitivos», es muy destacable el esfuerzo fundamentado por ubicar la producción en su tiempo y circunstancias. Catalina León se empeña en historizar la producción del autor, sin dejar por ello de reconocer su capital importancia para el pensamiento ecuatoriano y para el estudio de nuestros proyectos nacionales.

Enrique Ayala Mora
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

Florencia Campana, *Escritura y periodismo de las mujeres en los albores del siglo XX,* Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, Serie Magíster, vol. 18, 2001, 65 pp.[1]

¿Cómo es que las mujeres ecuatorianas de comienzos de siglo, en una sociedad claramente marcada por instancias patriarcales, pudieron tener una voz autorizada y propia en el sistema de la escritura literaria? Para determinar esa presencia de las escritoras en la institución de las letras ecuatorianas, Florencia Campana ha examinado un conjunto de revistas literarias que apareció a lo largo de las cuatro primeras décadas de nuestro siglo XX, ha recorrido la prensa en busca de elementos que doten de contextos a esta expresión cultural, y ha ubicado este acontecimiento discursivo femenino en medio de los debates que generó la Revolución Liberal. Con todo esto, ha elaborado un ágil, lúcido y fascinante estudio que devela los mecanismos de poder vigentes en el sistema institucional de la cultura.

La mujer siempre ha sido una presencia importante en nuestras letras, como autora, como parte del público lector, como inspiración del hecho literario. Pese a ello, la institución que formula el canon letrado ha desdeñado de la misma escritura de las mu-

1. Tomado del prólogo.

jeres y la crítica no ha puesto suficiente atención en este fenómeno. Por eso este libro viene a colmar un silencio, ya que nos ofrece elementos para que la reflexión sitúe cabalmente la historia del discurso de las mujeres en las letras nacionales: ¿quiénes asumen una identificación femenina de su palabra?, ¿desde dónde se elabora esta primera suerte de feminismo nacional?, ¿qué contradicciones atraviesa esa palabra femenina?, ¿cómo esta palabra de mujer desafía el sistema literario tradicional?

En lo que podría ser la conciencia emancipadora de la mujer, que se expresa en la lírica, en el artículo periodístico, en el ensayo de tema educativo, etc., las mujeres ecuatorianas reclamaron esa voz y ese espacio que *Escritura y periodismo de las mujeres en los albores del siglo XX* redescubre para beneficio de nuestros estudios literarios y culturales. La publicación de revistas de mujeres fue un modo de conquistar no solo una expresión sino también un mecanismo de organización, por lo que, en el análisis de los procesos culturales, cobra aún mayor importancia el discurso generado por una voluntad literaria femenina que, desde entonces hasta nuestros días, ha ocupado y ocupa un lugar decisivo en el espacio público de nuestras sociedades.

Fernando Balseca
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

Lucía Herrera,
La ciudad del migrante: la representación de Quito en relatos de migrantes indígenas,
Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, Serie Magíster, vol. 22, 2001, 91 pp.[1]

Pensar la ciudad supone inevitablemente considerar un conjunto de fenómenos que redefinen permanentemente los límites y características del espacio de nuestras experiencias y desplazamientos cotidianos. Así, en los tiempos presentes no podemos dialogar con aquella ciudad que habitamos sin tener en el horizonte de nuestra propia reflexión los fenómenos de globalización y migración, violencia urbana y miedos, multiculturalidad y exclusión. Pensar la globalización demanda comprender una «modernidad-mundo» que socava los límites territoriales de la «modernidad-nación»; es pensar un inmenso proceso de conexión y desconexión que pone en contacto a nuestros cuerpos con objetos, seres, sabores, sonidos, tiempos, hábitos, transacciones y emociones provenientes de otros territorios y otros mundos —en principio— distantes a nuestro propio espacio cotidiano y familiar. Sin embargo, ese mismo roce —en su expresión física o virtual— con aquello que, simultáneamente, nos invade y seduce desde afuera,

1. Tomado del prólogo.

nos sitúa en un mundo donde lo distante y lo cercano, lo propio y lo ajeno se confunde. Habitamos ciertamente un mundo problemático y angustiante cuyas transformaciones no solamente no siempre alcanzamos a comprender y asimilar, sino que además reduce cada vez más el tamaño de esa porción de humanidad que reclama su derecho al ejercicio de habitar un pedazo de tierra o de cemento urbano en la justicia y la dignidad.

Sin embargo —a pesar de las redes informáticas y espacios virtuales que nos envuelven cada vez con mayor insistencia— la ciudad pervive no solo como horizonte de nuestra propia existencia, sino como escenario donde se define una memoria, como espacio de búsquedas laborales y afectivas, como proyecto de esperanzas y realizaciones. En suma, la ciudad no deja de ser ese espacio conflictivo que se percibe desde el sacrificio y la lucha por la subsistencia, pero también —y a la vez— desde la sociabilidad y los sueños.

En este contexto, la investigación realizada por Lucía Herrera propone una mirada y una metodología innovadoras para pensar y entender la ciudad: esa ciudad —Quito en este caso— que en su multiplicidad pareciera ser inasible y desvanecerse entre las múltiples lecturas posibles, esa ciudad que en sus espacios marginales evidenciaría —en un primer momento— solo síntomas de insatisfacción, pérdida y desamparo. Este trabajo accede a la ciudad del migrante indígena desde un conjunto de *relatos* que hablan del enfrentamiento diario del migrante con la ciudad, de una particular manera de ocuparla, interiorizarla y configurarla como propia. Se trata de leer los sentidos que adquiere una ciudad multiétnica bajo el impacto del que viene de afuera, de quien trae a la ciudad recuerdos, experiencias, saberes y sueños diferentes.

La ciudad latinoamericana contemporánea ciertamente es un espacio conflictivo marcado por la violencia y la inseguridad, por una movilización social que responde a dinámicas de supervivencia, migraciones, invasiones y exclusiones en la elaboración de una cartografía siempre móvil: un centro permanentemente multiplicado en el contacto con periferias que lo invaden y desplazan. Los habitantes de una ciudad —aún con la certeza de habitar una urbe que ha devenido en espacio de contaminación y enfermedades, de miedos y cuerpos en peligros, de búsquedas no siempre satisfechas— no solo la viven en medio de múltiples angustias, sino que la dotan de sentido y son capaces de inventar estrategias, prácticas y desplazamientos para satisfacer deseos, necesidades y proyectos; en suma, todo eso que conforma la aventura de vivir en una ciudad desgarrada, que mezcla miedos y angustias con promesas, encuentros, rostros y saberes.

Estamos acostumbrados a leer trabajos académicos que ponen el acento en la dimensión apocalíptica de la ciudad, en una urbe que parecería devorar a sus habitantes en una selva de cemento inhóspita y laberíntica: espacios de anonimato, de vértigo, de soledad y pérdidas irrevocables. Sin embargo, allí está la ciudad ocupada por ciudadanos múltiples que inventan nuevos modos y estrategias para apropiarse de ella, usarla y habitarla. El trabajo de Lucía Herrera no es celebratorio de una ciudad que habría cumplido extensamente las promesas de la modernidad, ni pretende desconocer sus tensiones y conflictos donde desafortunadamente se destacan relaciones asimétricas y discriminatorias. Nuestra investigadora se mueve precisamente en esa contradictoria

zona donde se mezclan y superponen los dos rostros que paradójicamente definen la ciudad: sacrificios y sueños, promesas y pérdidas.

El recorrido que la propia académica realiza por las calles y barrios del migrante indígena no coincide con el deambular del paseante coleccionista, cuyos pasos perseguirían la huella de aquello que es a la vez residuo del pasado y clave de lectura de la urbe transformada. No motiva su indagación urbana la nostalgia por una ciudad unitaria e ideal que se habría desvanecido en el decurso de la historia. Lo que estimula y enriquece el presente trabajo es el afán por acceder a ese Quito que se reconstruye en relatos cargados de emociones, saberes e imaginación: allí se destaca una ciudad que no tiene otras fronteras que aquellas instituidas por las prácticas y contactos cotidianos. Se trata de una ciudad que es actualizada desde su presente narrativo y cuyos lugares se cargan de significación en los recorridos continuos y prácticas que la jornada laboral del migrante demanda y luego rememora en sus historias de vida.

Los relatos recogidos —de migrantes indígenas provenientes en su mayoría de la Sierra central ecuatoriana— posibilitan pensar incluso la relación campo-ciudad en términos no maniqueos y advertir, por ejemplo, la reproducción de vínculos comunitarios y redes de solidaridad en la ciudad. ¿Cómo entra la comunidad de origen en el relato? ¿Cómo se redefinen la historia y la memoria del migrante en su enfrentamiento con la ciudad? ¿Quiénes tienen derecho a la ciudad? ¿Cuáles son los hitos topográficos que son recorridos, simbolizados, recordados y narrados por el migrante indígena en la ciudad? Son estas algunas de las preguntas que articulan el presente trabajo y que son respondidas en un ejercicio de diálogo e intercambios entre la estudiosa de la ciudad y sus practicantes. La escritura de Lucía Herrera deja oír las voces de los migrantes, sus relatos e historias de vida en una suerte de cadena discursiva que intercala los avatares de los practicantes de la ciudad y la lengua que reconstruye esa misma ciudad: diálogos en la calle, en el lugar de trabajo, en el intercambio de experiencias a cambio del saber que el migrante entrega a quien lo interpela; ejercicios de una escucha atenta y creativa que se vuelve escritura de una ciudad que se deja finalmente leer en sus múltiples intersticios.

Alicia Ortega Caicedo
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

Rafael Polo,
Los intelectuales y la narrativa mestiza en el Ecuador,
Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, Serie Magíster, vol. 23, 2001, 102 pp.[1]

La discusión en América Latina acerca del papel que desempeñaron los intelectuales y los escritores en la configuración de procesos nacionales tiene una larga tradición: autorizados por una posición crítica, éstos han sido vistos como figuras que se han colocado en el deber de decir algo que vaya más allá de la ficción.

Aunque esta percepción sobre los intelectuales está modificándose —los recientes estudios sobre la cultura y la literatura cuestionan la legitimidad de esta representación asumida—, no se puede negar el importante grado de intervención sobre la vida social que intelectuales y escritores han tenido en nuestro continente.

La actitud crítica de intelectuales y escritores, al querer producir un plus de ficción, también ha sido visible en el Ecuador: desde la fundación de la república los escritores no ofrecieron únicamente ficciones imaginativas sobre las realidades locales y nacionales sino que contribuyeron con ideas precisas para pensar los rumbos culturales, sociales y políticos que, según ellos, el país debía tomar. Los escritores participaron activamente en la redacción de constituciones, leyes, códigos, manuales de educación cívica, con lo que querían ejercer una intervención que pasara del campo de lo imaginario al de lo real. Todavía hace falta evaluar este empeño y los alcances logrados en ese esfuerzo.

En la historia de la cultura ecuatoriana los intelectuales se han propuesto ser la voz de aquellos proyectos considerados trascendentes para la nación ecuatoriana en permanente construcción. Inventando lo que creían que requería ser simbolizado por la nación, los y las intelectuales se han movido determinados por contradicciones culturales de diversa índole.

Para hablarnos de un período crucial que define muchos rasgos de la nación ecuatoriana hasta nuestro presente, Rafael Polo se sitúa en el enclave de una serie de intervenciones de los intelectuales en el Ecuador durante cerca de veinte años, de 1944 hasta 1962, en el marco de la llamada revolución de mayo y el aparecimiento del grupo tzántzico como alternativa revolucionaria en la cultura. Este trabajo, a base de una ordenada documentación y talentosa reflexión, pone el acento en el proceso por el cual se crea el relato de la nacionalidad mestiza ecuatoriana y las implicaciones y el peso que éste tiene hasta nuestros días.

Fernando Balseca
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

1. Tomado del prólogo.

Mario Mendoza, *Satanás*, Barcelona: Seix Barral, 2002

La obsesiva existencia del bien y el mal en el interior profundo del ser humano, la vieja historia del doctor Jekyll y mister Hyde, esa dualidad que nos convierte en demonios enmascarados de ángeles. Jamás nos reconoceremos en el rostro del mal, esa impronta que nos marca desde la expulsión del Paraíso. Y, sin embargo, ese rostro se confunde entre los rostros cotidianos que miramos sin ver cuando a nuestro lado pasan. Campo Elías Delgado, colombiano, ex combatiente de Vietnam y profesor de inglés, asesino múltiple en Bogotá, parecería confirmarlo cuando, en el piso del restaurante Pozzetto, luego de la matanza que provocara, escribió con la sangre de las víctimas: «Yo soy Legión».

En esa historia, a ese punto de estallido del Mal, confluyen cuatro historias personales: la de María, bella mujer que seduce y roba a altos ejecutivos; la de Andrés, pintor perseguido por premoniciones sobre quienes retrata; la del padre Ernesto, párroco con vocación social acosado por la presencia del Mal; y la de la sencilla Irene, símbolo de la vida gozosa. Se trata de seres que viven esperanzados, que creen en un mañana distinto, que anhelan su comunión con la vida plena. Ellos también llevan el bien y el mal dentro de sí: el mal es esa cotidianidad que los vuelve inauténticos, que los obliga a vivir como no quieren ser, que los enreda en las múltiples variantes del amor y la culpa.

Es como si todas esas vidas nos dijeran que la presencia del Mal es, simplemente, un hecho; que existe porque la naturaleza humana carga con su dualidad de horror y fiesta irresuelta. El Mal, así concebido, no es la iconografía sacrílega del Demonio; es una presencia sin materia, una sombra sin cuerpo que la proyecte, un rumor inquietante que se descuelga en la violencia urbana, en la miseria existencial que invade el alma de todos, en la cruel imposibilidad de realizar nuestros sueños. El Mal es la ruptura del equilibrio que está al acecho de nuestra irracionalidad, esa que nos vuelve resueltamente inconscientes cuando la vida nos toca en éxtasis.

La ciudad tiene el rostro de los seres que la habitan. La escritura nos la va mostrando en la violación de María y su posterior venganza, en las visiones de Andrés y su entrega a la muerte por contagio de sida, en el enfrentamiento del padre Ernesto contra el Demonio que ha poseído el cuerpo de una muchacha, que ha poseído la voluntad del hombre que asesina a toda su familia para liberarla de la angustia de vivir. La escritura, esa enfebrecida manía de solitarios, nos arroja huérfanos ante una ciudad, que puede ser la nuestra, en donde el reino de Satanás no tiene que ver con los demonios del catecismo sino con la presencia de la desesperanza y la inexistencia de mañana.

Todo lo dicho está en *Satanás*, novela que recientemente fuera galardonada con el prestigioso Premio Biblioteca Breve 2002. *Satanás*, del colombiano Mario Mendoza (Bogotá, 1964), escrita con el apasionado sentido de la palabra y su precisión, es de aquellos textos gozosos que, por la maestría en el manejo de la intriga, logra la posesión de quien se atreve a leer las primeras líneas y que, por la exactitud con la que re-

suelve el entramado de su historia, permanece de manera indeleble en los sentidos del lector. La dualidad del bien y del mal es también una metáfora de la libertad y la soberbia encerradas en toda escritura.

Raúl Vallejo,
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

Javier Marías,
Corazón tan blanco,
Madrid: Santillana,
Colección Punto de Lectura, 2001, 404 pp.

> No he querido saber, pero he sabido que una de las niñas, cuando ya no era niña y no hacía mucho tiempo que había regresado de su viaje de bodas, entró en el cuarto de baño, se puso frente al espejo, se abrió la blusa, se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola de su propio padre.

Juan Ranz no hubiese querido saber, pero supo, que esta niña, Teresa, que fue su tía, había entrado al cuarto de baño y se había disparado después de descubrir el secreto: su esposo había asesinado a su primera mujer por el nuevo amor que lo había invadido, el amor a ella. Juan Ranz no hubiese querido saber, pero supo, que después de haber perdido ya dos mujeres, el hombre casó una tercera vez con la madre de éste, la hermana menor de Teresa.

Muchos años más tarde, Ranz también se casa, y trabaja como intérprete. Una tarde, un amigo de la familia le da el primer indicio sobre aquello que su padre le había ocultado por largo tiempo. Él empieza a indagar lo ocurrido, lentamente, con la complicidad de su esposa. Accede al secreto y se entera de lo que nunca quiso saber. No había querido saber, pero supo.

Corazón tan blanco, novela escrita por Javier Marías, apareció en 1992. El autor nació en Madrid hace 51 años, pero no se ha casado ni piensa hacerlo. Una parte de su infancia la pasó en Estados Unidos, de donde se llevó los recuerdos blancos de la nieve y de un Nabokov que vivía en el piso de arriba. A los cuatro años, aprendió a escribir correctamente, ya que antes lo hacía al revés, de derecha a izquierda. A los once empezó a crear ficciones, y cuatro años más tarde redactaba su primera novela *La víspera.* Estudió filosofía y letras, incursionó en el campo de la traducción, se refugió un tiempo en el París bohemio e ilustrado por el que peregrinan todos los grandes escritores. Con su obra *Todas las almas* se consagró como novelista e hizo lo que muchos: se sumergió en la urgencia del periodismo. Hoy divide su tiempo entre Londres, Venecia y Madrid. Este cosmopolitismo es el que sentimos en *Corazón tan blanco,* obra en la que se advierte una nueva conciencia en torno a lo urbano; los espacios y los in-

dividuos que viven en ellos se adentran en una contemporaneidad más universal, distinta a la de las novelas del boom latinoamericano de los 60.

Madame Bovary no refiere a su esposo la existencia de dos amantes en su vida, Raskolnikov delira en silencio con la culpa del crimen cometido y Macbeth calla su responsabilidad en la muerte del rey Duncan.

Mientras tanto, el padre de Juan Ranz, quien esconde también un pasado comprometido, puede continuar su vida apaciblemente, pues no siente el apremio sofocante de confesar aquello que está oculto, oscuro, en sus adentros. Y cada uno de nosotros, con nuestros secretos, individuales o compartidos, ¿cómo vivimos con ellos? ¿Son un lastre o apenas una leve huella?

El secreto es, en esencia, lo que cuidadosamente se mantiene oculto. Todo puede tomar forma de secreto: una vivencia de ayer, una acción del presente o una intención hacia el futuro. A veces ciertos objetos: el arma guardada en la mesa de noche, la crema antiarrugas oculta en el armario, aquéllos que tratamos de mantener apartados de los demás para no mostrar nuestra vulnerabilidad, nuestra vanidad, para no evidenciarnos. A veces son también palabras sueltas o trazos que nacen en la mente: debilidades, deseos, sueños, miedos. El trasfondo del secreto es el miedo. Tememos lo que puede poner en riesgo nuestra integridad: lo que puede desbaratar el todo que somos frente a los demás. No contamos nuestros secretos por miedo, pero los contamos por la necesidad de descansar de su peso asfixiante. Paradójicamente, los revelamos, muchas veces, a quienes no conocemos, transeúntes casuales en nuestro camino, porque los consideramos inofensivos, ajenos a nosotros mismos. En segunda instancia los depositamos en los seres más cercanos, en los que creemos, a quienes les regalamos el privilegio de compartir nuestras confidencias. La confesión nos desnuda pero nos absuelve; inexplicablemente, nos libera aunque nos condene.

> Pude callar y callar para siempre, pero uno cree que quiere más porque cuenta secretos, contar parece tantas veces un obsequio, el mayor obsequio que puede hacerse, la mayor lealtad, la mayor prueba de amor y entrega.

Este pensamiento pertenece al padre de Ranz, quien, como un deudor de confianza, se despoja de su intimidad y ofrenda su misterio sin imaginar que la joven, al conocer el crimen, buscaría su corazón con una pistola. Ésta es la trampa inevitable del que se arriesga a confesar: la palabra concreta lo que ha reposado como inexistente e inofensivo y, quién sabe, si es esta misma palabra la que traiciona al teñir la blancura del silencio.

Pero para quienes escuchan —escuchamos— el secreto revelado, se presentan dos opciones inmediatas: callar o darle voz. Un misterio descubierto bordea los extremos de la indiferencia y el cataclismo. Si bien puede provocarnos apenas una fugaz atención, también es probable que nuestra conmoción sea impredecible: la pistola que busca el corazón. Así como un arma tiene dos polos, el que mata y el que muere, el secreto cumple un ciclo entre el que cuenta y el que escucha. Adviene lo incierto: la complicidad, la omisión, el chantaje o la extorsión, o, incluso, el rompimiento. A su vez, el secreto es también un lazo entre aquéllos que lo comparten, un motivo de solidaridad y fuerza entre elementos que persiguen un fin común.

El tiempo es magnánimo frente al secreto: lo exonera de las culpas de ayer, lo envuelve en el papel de la novedad de hoy y, tal vez, lo relega al olvido del mañana. Nuestros secretos se sedimentan, reposan y, cuando reaparecen, se nos presentan descoloridos, débiles.

En el día de su boda Juan Ranz recibe un consejo de su padre: «cuando tengas secretos o si ya los tienes, no se los cuentes», refiriéndose al porvenir de Juan con su esposa. En ese entonces Ranz desconocía la turbia historia de su progenitor y por ende la tragedia callada. Solo después llegaría a comprender los insospechables alcances que pueden tener los lados ocultos de los otros en las vidas ajenas.

Aunque lo oculto pueda dejar tras de sí una secuela terrible, no podemos olvidar la magia que supone lo secreto. Necesitamos saber, conocer, pero también necesitamos no saber, desconocer. Ignorar, y al mismo tiempo buscar el conocimiento, nos permite ir más lejos: lanzarnos en tres barcos hacia una nueva tierra, volar cometas bajo rayos y lluvia, y escribir cuentos, novelas, escribir para traspasar al papel, esa suerte de espejo en el que creemos reconocernos y con el que exploramos las zonas de sombra que le dan espacio a la fantasía.

María José Castro y Antonio Villarroel,
Colegio Alemán de Quito

Arturo Andrés Roig,
Ética del poder y moralidad de la protesta: la moral latinoamericana de la emergencia,
Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2002, 194 pp.

Siempre puede quedar un residuo no aclarado cuando se habla de las relaciones entre lo que se escribe y la vida misma. ¿Es lo vivido lo que se parece a la escritura o es lo escrito lo que palpita junto a la vida? La estructura del libro de Arturo Andrés Roig —que divide sus reflexiones en una sección «Preliminar» y otra de «Testimonios»— parece responder frontalmente esta cuestión que es crucial en el momento de ejercer el pensamiento filosófico que, según Roig, debe superar la proposición formal de teoría y praxis y hacerse en verdad un quehacer práctico; el filosofar debe convertirse en una suerte de llamado de la misma especie humana que clama tanto por actos como por palabras.

Éste de Roig, además, es un libro oportuno en un doble sentido: se inserta en una problemática de actualidad, por un lado, y por otro nos da una original oportunidad para sustentar las demandas colectivas en el mundo de hoy. Su título es suscitador en la medida en que demuestra cómo la reflexión filosófica debe estar pegada a la vida, es decir, nos entrega una reflexión filosófica profundamente comprometida con el acontecer cotidiano de nuestras sociedades latinoamericanas. El horizonte del libro somos todos

nosotros, en nuestro aquí y ahora. El filósofo realiza una reflexión importante demostrando cómo finalmente lo universal y lo local se topan y se dan de la mano. Por eso no importa que se utilicen conceptos que vienen de la filosofía clásica griega, o de la filosofía europea o norteamericana. Roig lo aclara con lucidez: el uso de esas categorías del pensamiento universal a lo mejor puede ser europeo, pero nunca será europeizante, porque las preocupaciones vivas sobre el destino de nuestros pueblos colman de dirección y de un sentido que es absolutamente nuestro. Pensar nuestro lugar en el mundo de hoy, en medio de las contradicciones que nos traen la globalización y la mundialización, supone pensarnos en el marco de un referente amplio, planetario, que no tiene por qué afectar nuestras tradiciones y costumbres más ancestrales. Con herramientas universales damos sentido a nuestras protestas que se realizan en un entorno local.

Ya sabemos cuán importante es el lugar de enunciación, esa postura desde el cual todos asumimos un lugar para hablar, ese sitio que no tiene que ver con una geografía sino más bien con la historia personal de cada sujeto que toma la palabra para afirmar su estar en el mundo. El lugar de enunciación de Arturo Andrés Roig es plural pero está marcado sobre todo por su afán de participar de una amplia comunidad latinoamericana. La experiencia vital de Arturo Andrés Roig en Argentina, su patria, México o Ecuador —por citar solamente países en los que ha tenido una residencia sostenida— sostiene y autoriza lo que propone como dispositivo de su trabajo como filósofo que ha reflexionado en el exilio y en la patria misma, acaso reconociéndose en una condición de permanente exiliado. Aunque en realidad, Arturo Andrés Roig nunca estará en el exilio, pues siempre encontrará una comunidad que lo reconocerá como parte de sí. ¿Por qué tendría que legitimarse la protesta en nuestros países? ¿Por qué algunas veces somos temerosos en cuestionar la ilegitimidad del poder? Estas preguntas son el sustrato en este libro de Roig.

¿Qué quiere Roig?

Quiere que entendamos que la tarea del pensar es una tarea de todos y que el primero en aprender las lecciones de la historia es el filósofo mismo. En el fondo, lo que Roig propone es hacer de la filosofía un discurso del reclamo, de la demanda, que apoye el afán de conquistar nuestros más caros anhelos personales y comunitarios. Si el filósofo se ve a veces, debido a la complejidad de su escritura, separado de la masa lectora, se trata solamente de una separación escrituraria pues su verdadero esfuerzo apunta, como quiere Roig, a la construcción de una línea de diálogo y aprendizaje permanente entre el filósofo y su comunidad. Como se ve, no hay que temer a los filósofos si todos se nos presentan como Roig.

Además Roig nos propone la tarea —no solo del filósofo profesional sino también del ciudadano— de que volvamos a ver, que nos involucremos en el rescate de un conjunto de experiencias espirituales que han sido decisivas y que solo el poder quiere que borremos de nuestros cuerpos o de nuestra memoria. Por eso su libro se articula en este esfuerzo de no dejar de lado el trabajo de larga tradición que ha pensado la filosofía como un instrumento para alcanzar la libertad.

Por ello Roig extrae lecciones nuevas de los sofistas, de los cínicos, de los epicúreos; por eso regresa al renacimiento para reactualizar a Pico della Mirándolla; por eso retoma creativamente el mito de Prometeo, actualiza Heráclito, insiste una y otra vez en la relectura de Sócrates y Platón, pues todos estos retornos sancionan como verda-

deramente existente el esfuerzo humano que ha buscado construir una teoría de la dignidad humana. Por eso Roig rescata ese principio necio de perseverar en el ser, pues ve algo que, en la tradición de la filosofía, siempre se ha movido en la edificación de una moralidad del ser humano por encima de todos los otros intereses.

Roig quiere, con estos apoyos teóricos, que entendamos que la gran paradoja de la vida humana es que el ser humano se convierte no solo en depredador del medio natural y del entorno salvaje, sino que llegar a ser depredador de sí mismo por cuanto también es naturaleza, participa activamente de la naturaleza. Ciertamente, estas reflexiones de Roig tienen impacto no solo como escrito filosófico sino que trascienden mucho más allá por los efectos que sus palabras nos produce.

Las preocupaciones centrales de Arturo Andrés Roig se concretan en nuestros cuerpos. Roig —que articula de modo fascinante un artículo periodístico de Martí, un poema de Federico García Lorca, una proposición de Ignacio Ellacuría, una aporía generada por Jacques Lacan, una tesis estructuralista de Roland Barthes, una propuesta posestructuralista de Jacques Derrida— entiende perfectamente que el cuerpo de cada uno de nosotros se ve inscrito no solo en una historia personal sino que funciona como un elemento que genera sentido en tanto es portador de lenguaje y está lleno de simbolizaciones. Estamos, por tanto, ante una filosofía que incluye lo palpable, que se asombra frente a la corporeidad humana, que se involucra y se compromete con las acciones de todos los días. El cuerpo sufre, parecería suscribir Roig, y en esa dimensión adquiere más sentido toda su reflexión sobre la eticidad y la moralidad; se trata de cada cuerpo único que debe inscribirse en un marco de lo que él ha llamado la dignidad humana: cada cuerpo responde y es resultado de esa dignidad que en definitiva tiene que ver con la vida.

¿Qué más nos demanda Roig? Quiere que pensemos. Roig quiere que no olvidemos porque las reparaciones ante la pérdida son difíciles, casi imposibles. Roig quiere hacer una filosofía donde el sujeto esté en el interés de la reflexión, donde el poder no sea el amo del ser humano. Roig quiere subrayar un hecho central: que la memoria no se encuentra reñida con la justicia, que recordar es tratar de superar esa condición débil y sufriente del ser humano, condenado a las repeticiones y, lo que es verdaderamente grave, a las repeticiones dolorosas. Roig insiste en que algo hay que aprender a pesar de la necedad de nuestra especie en olvidar.

Roig encuentra que en la trayectoria de los pueblos hispanoamericanos algo hay que aprender, que hace falta volver a nuestros clásicos, a aquellos textos que han marcado una voluntad humana, porque allí se encuentra inscrita un proceso que no concluye lo que él llama la «moral de la emergencia», propia de nuestros pueblos hispanoamericanos.

La lectura de este libro genera muchas inquietudes. La inquietud sería el estado ideal para hacer el esfuerzo por avanzar. Este libro da razones para perseverar porque propone que en el uso de la palabra hay una ética, debe haber una ética. Roig lucha contra la impunidad: olvidar la dignidad humana es inmoral. Estamos, pues, ante una filosofía de la solidaridad.

Fernando Balseca
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

Benjamín Carrión, *La patria en tono menor*, prólogo, selección y edición de Gustavo Salazar, México: Fondo de Cultura Económica / Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2002, 300 pp.

En el fútbol hay un refrán que dice: «Quién no hace goles, los ve hacer». Lo mismo podría aplicarse al campo de la cultura cuando lo que no se publica ni se promociona en el país, en México lo hacen con más empeño y calidad.

Esto ha ocurrido con el libro *La patria en tono menor*, de Benjamín Carrión, con prólogo, selección y edición de Gustavo Salazar.

Y como dicen los editores (Fondo de Cultura Económica), «la insuficiente difusión de su obra (la de Carrión) no corresponde a su aguda percepción acerca de la literatura, la política y el ambiente social hispanoamericano». Por eso es buena la noticia de la publicación de este libro. Y no es que Benjamín Carrión necesite de más publicaciones, sino que su obra no ha sido suficientemente analizada, proyectada y divulgada dentro y fuera del país.

En este libro de 300 páginas se reúnen ensayos donde se ilumina de nuevo el ideólogo y crítico que fue el fundador de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Aborda un conjunto de autores y obras donde deja sentada su imagen de América Latina y España. Están enmarcados entre los años 1929 y 1972.

Se destacan, por ejemplo, textos fundamentales como 'La novísima novela latinoamericana', 'La patria en tono menor' y las notas sobre Pablo Palacio, Carlos Pellicer, José Carlos Mariátegui, Alfonso Reyes y ese magnífico retrato de Gabriela Mistral o esa comparación entre Rómulo Gallegos y John Dos Passos. Todo con un tono que adquiere actualidad y ofrece un espejo de lo que fue el siglo pasado en el campo de la literatura del continente.

Un 'ratón de biblioteca'

Gustavo Salazar debe estar muy contento en España, adonde tuvo que irse para 'escapar' del encierro y agobio económico del Ecuador. Sí, porque, por fin, salió un libro en el que trabajó con fervor, a ratos con decepción porque no veía horizontes para su publicación.

Bibliógrafo, investigador estricto y disciplinado de libros antiguos, Salazar le tomó mucho cariño a la obra de Benjamín Carrión. Basta ver en *La patria en tono menor*, el capítulo sobre la guía bibliográfica de este autor, para saber cómo se ha llenado de información y material para seguir escribiendo más libros.

De hecho, tiene publicados *Benjamín Carrión, correspondencia I; Cartas a Benjamín*; *La suave patria y otros textos*; y *Benjamín Carrión, un rastreo bibliográfico*. Y ahora escribe la biografía del escritor.

Orlando Pérez

Felipe García Quintero, *Piedra vacía*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana / Ediciones de la Línea Imaginaria, 2001, 52 pp.

Piedra vacía está constituido por dos poemas «Agua rota» y «Lleno de nadie». El poeta colombiano Felipe García Quintero sitúa, a modo de lacónico prólogo, una importante nota:

> El problema que encarnan estos dos poemas es el lenguaje. El tema elegido para hablar de ello es el de la escritura.

Bajo los dos lineamientos básicos —lenguaje y escritura— se abre, pues, el primer poema, «Agua rota»; este está conformado a su vez por quince poemas dispuestos de tal forma que el poema I y el XV son en realidad el mismo texto, de tal modo que el texto que abre la escritura la cierra, en una especie de retorno de lo mismo que acentúa el sentido de la totalidad de la poética; la apelación a este recurso, además de hacer del poema una estructura compacta, cumple también la función de otorgar a dicha estructura la forma de una circularidad cuya significación viene determinada por aquello que se expresa en el poema bajo la paradoja de una escritura que busca no ser más una escritura:

> Escribo para dejar de escribir.

El tono de esta poesía resulta deliberadamente parco, la musicalidad proviene más del interior del sentido de lo que el poema expresa, que de la forma como han sido escogidas y dispuestas las palabras; sin embargo, una lectura sin prejuicios puede dejar advertir que cada uno de estos poemas busca un sentido musical muy concreto, una precisión sonora que elude drásticamente cualquier verbosidad; en este sentido, al igual que Alejandra Pizarnik, cuya obra es fundamental para muchos de los poetas de la generación de García Quintero, la búsqueda musical propia de esta poesía, no se comprende si no se piensa la relación escritura-silencio, y en la conciencia de esta relación que está en la base, tanto de la poética de Pizarnik como en la de Felipe García Quintero; de ahí resulta explicable, como hecho poético, que la forma en *Piedra vacía* no sea el verso tal y como una parte importante de la tradición de la poesía colombiana lo concibe, sino una especie de prosa, muy concisa y sabiamente estructurada que hace que cada poema se manifieste como una extraña y precisa perfección.

En el sentido de esta propuesta, hay tanto en *Piedra vacía* como en «Lleno de nadie» más que una teoría poética, una teoría de la escritura y el lenguaje que lleva a que la escritura de García Quintero se encuentre más próxima a Wittgenstein que a Rubén Darío, más próxima de la filosofía que de la poesía; esto por supuesto no implica una crítica negativa frente a lo que Felipe García Quintero propone como poesía; al contrario, por medio de esa especie de desplazamiento que la escritura realiza, se crea un efecto de extrañamiento, lugar donde radica una parte del profundo efecto de extraña-

miento inaugurado posiblemente por Stephan Mallarmé hace un poco más de cien años; Felipe García Quintero instituye su poesía como una compleja teoría crítica de la poesía misma, que al menos en el ámbito de la poesía colombiana tiene pocos precedentes (la obra del poeta payanés Gerardo Valencia sería uno de ellos), y por esto mismo resulta saludable. En este sentido la poesía de García Quintero estaría proponiendo de manera lúcida una crítica frente a su más inmediata y generalizada tradición, pero también se estaría enfrentando a toda una tendencia de la poesía actual que se distingue por una verbosidad excesiva, por un prosaísmo, por un coloquialismo, y por un versolibrismo que, como en su momento sucedió con las rimas, hoy resultan recursos agotados y agotadores.

Atacando por medio de la negación la escritura en general y la poesía en particular, considero que la poesía de Felipe García Quintero consigue rescatar para sí la escritura y la poesía; es decir, una vez más, un lúcido y consciente movimiento de ascetismo y rigurosidad verbal consigue que el lenguaje de la poesía se salve de aquello que constantemente lo amenaza: el mismo lenguaje; en este caso, si se estuviese hablando de una lección de poesía, García Quintero estaría proponiendo de nuevo la necesidad que la poesía misma —es decir el individuo humano en tanto lenguaje y el lenguaje en tanto palabra— tienen del silencio, del saber callarse, de la insospechada utilidad que ese saber callarse puede traerle al hombre en tanto lenguaje, y de este modo, el «no escribir», el decir que no se desea más escribir, al tiempo que inaugura la escritura, inaugura para la escritura la posibilidad del silencio entendido como el acto ya no de escribir, pero como aún ese acto requiere ser escrito, nombrado, sometido a la expresión, en el centro de esta escritura queda instalada una paradoja que se asoma rotunda a través de los dos extremos especulares del poema; de ese modo, el recurso de la circularidad no es meramente un recurso decorativo o superficialmente estructural, trae como sustancia significativa poner en juego dentro de la escritura, una constante no escritura, que en la medida de su movimiento deconstruye el exceso que la amenaza.

Bajo esta dirección «deconstructora» sucede la posibilidad de penetrar en el sentido de la fuerte y precisa presencia de la palabra muerte asociada a la escritura:

> y quieres morir y por eso escribes.

No se trata aquí de establecer una exégesis de la muerte en el libro de Felipe García Quintero, lo cual exigiría una mejor meditación sobre su poesía, pero sí es necesario decir por lo pronto que en el espacio que fundan estos poemas persiste una actitud nihilista que explicaría la presencia de la muerte en esta escritura, pero que además es la actitud que explica, también, la particular entonación de los poemas. No se trata, por lo demás, de una mera poética de la derrota de la poesía; no hay en esa actitud la mera escenificación de un acabamiento o capitulación, o algo que en definitiva haga pensar en la postulación de la desesperanza absoluta del lenguaje, una constatación de la impotencia de la poesía o del poeta; como ya lo dije, es más bien una actitud saludable en medio de un mundo donde impera un ciego y muchas veces vulgar positivismo poético que ve en la poesía la función redentora de una Arcadia primigenia o de unos valores tradicionales. Parece que es necesario que de vez en cuando surja dentro de la poesía misma la posibilidad de una valoración distinta, una perspectiva crítica que lleve en sí la fuerza para las renovaciones necesarias; es decir: lo que estaría en juego a tra-

vés del nihilismo que funda la poética de García Quintero, a través de la relación escritura-muerte, sería una lúcida inversión valorativa frente a su tradición, pero al mismo tiempo, un afirmarse en esa inversión, y a partir de ello volver una vez más a afirmar la poesía aun bajo el riesgo de perder la poesía misma:

> Evito las palabras, a cada instante evito las palabras.

Este verso, fundamental en toda la primera parte del libro, puede ser leído de diversas maneras. La lectura que aconsejaría, si ello se me permite, podría partir de las siguientes preguntas: ¿Qué palabras son las que el poeta dice que evita; qué quiere evitar?, y ¿porqué ese deseo de evitarlas?, ¿de dónde proviene ese deseo? De la forma como se dé respuesta a estas interrogaciones, depende sin duda la forma de la compresión de esta poética, la forma de penetración en el sentido, y la forma del gozo, entendido como una vivencia interior, que finalmente el poema en tanto obra de arte, produce en el ánimo del lector.

Como expresé al principio, y de acuerdo a las palabras del autor, *Piedra vacía* está compuesto por dos poemas, el primero es «Agua rota», el segundo «Lleno de nadie», pero pese a que son poemas que guardan su autonomía, dos mundos completos en sí mismos, no existe una separación radical; todo lo contrario, se presenta, de hecho, una continuidad a partir de la numeración romana: «Agua rota» termina con el poema marcado con el numeral XV; «Lleno de nadie» comienza con el numeral XVI; ello necesariamente implica que en realidad *Piedra vacía,* pueda ser leído como un solo poema dividido en las dos partes especificadas; es decir: el inicio de la segunda parte corresponde al numeral XVI; a partir de aquí el lector se encontrará con una serie de cambios respecto a la parte inicial del libro. Si bien la numeración romana continúa siendo importante para la marcación de cada poema, dentro de cada poema así marcado hay una división a su vez indicada por la numeración arábiga, de modo que en el poema «Lleno de nadie», nos encontramos ya frente al fragmento como la forma que estructura el poema; a este fragmento podemos darle el nombre de aforismo, pensando sobre todo en la brevedad de su construcción; sin embargo, no se podría afirmar que se trata de una escritura exclusivamente aforística, pues muchos de estos fragmentos son más bien cortos poemas que estarían en una relación especial con lo fragmentario. Desde esta precisa perspectiva hablar de un significado general que abarque o subsuma esta escritura resulta una tarea inapropiada, pues aunque el tema prosigue siendo el lenguaje y la escritura en relación con la muerte, no todos los fragmentos se conectan de la misma forma, incluso, cabría pensar que no es necesaria la conexión reclamada por una lectura lineal y progresiva de acuerdo a la numeración arábiga que va del numeral 1 al numeral 80, y de acuerdo a la numeración romana que va del numeral XVI al numeral XXV. En realidad, dado el carácter fragmentario de la escritura, hay aquí para el lector múltiples posibilidades de lectura; ello de ningún modo implica que exista una falla del poema en cuanto a la unidad; más bien nos lleva a pensar en una manera distinta de concebir la unidad de un poema, unidad que ya no tiene que ver necesariamente con el desarrollo lineal y progresivo de una cierta temática, sino con el despliegue del fragmento que, desde el punto de vista del sentido, lanza la escritura hacia distintas direcciones no necesariamente unívocas. Para dar un solo ejemplo basta tomar el fragmento marcado con el numeral 40:

Vi un hombre feliz y era deforme.

Si bien es posible, desde la perspectiva del significado, establecer una relación de continuidad de este fragmento, tanto con el fragmento que le precede como con el antecesor, este puede funcionar como una unidad y un centro a partir del cual fundar una exégesis independiente; en este caso, el fragmento está construido desde una inversión valorativa: la felicidad no es belleza, pero sin que ello implique que la «deformidad» no sea una forma distinta del aparecer de lo bello; la felicidad deforma, ha deformado, eso es todo lo que el poeta nos comunica y ahí se halla todo lo que el poeta ha deseado comunicar. Ahora bien, el sentido explícito de esa deformidad queda por nuestra cuenta, aunque, como posibilidad de juego podamos desplazarnos hacia otros fragmentos en busca de la invención de ese sentido.

Este ejemplo puede resultar paradigmático e instaurar una forma de lectura que no es necesariamente la única. El poema, como ya ha sido insinuado, está compuesto por toda una serie de elementos que permiten una libertad en cuanto al modo de leerlo; creo, según mi perspectiva, que esta característica, común a otros muchos libros de poesía, tiene una función determinante en el conjunto del texto; es decir, está profundamente implicada con todo lo que sucede en su escritura, o, en otras palabras, es aquello a partir de lo cual el libro presenta un aspecto seductor y revolucionario; sería no comprender la propuesta si se piensa en que la organización del libro corresponde a un exclusivo afán de innovación formal, o a una mera búsqueda de barroquismo estructural. La forma como está escrita y organizada la totalidad tanto como sus dos partes consideradas o bien separadamente, o como una extraña continuidad, apunta precisamente al sentido que se juega en los tres títulos, y que con respecto al título «Lleno de nadie» corresponde a una línea fundamental: la puesta en cuestión tanto del concepto de autor entendido como presencia de un sujeto en la escritura, y de la escritura, esto es, una positividad o un dar por hecho una presencia detrás de lo que se escribe; ese estar «lleno de nadie» es un estar, por una parte, lleno de nada, y por otra, apunta al anuncio de una fragmentación de esa presencia que ya no aparece en el esplendor de su unidad, sino en el desastre de sus fragmentos o en el colapso de su ausencia. Esta ausencia, por otra parte, no implica que no habite nadie en el lugar de quien escribe, sino que ese alguien no es ya una presencia garantizada de antemano, racional, congruente, estable; lo cual quiere decir que ha llegado el momento en que la relación escritura-autor dentro de lo que se escribe está amenazada por la misma escritura que la hace posible. De ese modo, «Lleno de nadie» quiere decir, también, lleno de una escritura que estaría llena de todo aquello que amenaza el carácter de la escritura, su institucionalidad, su banalidad.

Francisco Javier Gómez Campillo
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

Miguel Donoso Pareja,
Nuevo realismo ecuatoriano,
Quito: Eskeletra, 2002, 243 pp.

Obra en la que Donoso Pareja no se incluye como autor que es, de cuentos y novelas, pero cuya organización nos permite a los lectores ubicarlas, pues corresponden todas ellas al período que se estudia y que se identifica como el nuevo realismo en el país. A lo largo de las cuatro últimas décadas del siglo XX y en la que estamos viviendo, se insertan, con rasgos claramente representativos de las tendencias que el mismo autor señala, sus novelas, desde *Henry Black*, pasando por *Día tras día*, *Nunca más el mar*, hasta *Hoy empiezo a acordarme*, *La muerte de Tyrone Power en el Monumental del Barcelona* y la última, *A río revuelto*, publicada el año 2001. Igual con sus cuatro libros de cuentos.

En esos viajes largos, en los que pasamos por muchos lugares, no podemos ver todo, verlo completo, pero, desde nuestra mirada que lee los sitios, vamos rescatando valores y desvalores que nos permitirán construir el texto memorable de ese recorrido fragmentado y plural.

Leer el último libro publicado por Miguel Donoso Pareja, *Nuevo realismo ecuatoriano,* es viajar, incorporado el lector a ese signo-obra (concepto asumido por el autor) que actúa como el vehículo que nos lleva por el recorrido de toda la narrativa ecuatoriana, desde Pablo Palacio y en el que, junto al autor, vamos compartiendo el rescate de los valores y desvalores incluidos en el proceso de avance y evolución que el trabajo de nuestros escritores ha dejado para el registro crítico.

Dice Miguel Donoso en una entrevista reciente,[1] que «en el país, toda crítica que se hace a un libro, el escritor la toma como ofensa personal. Pero en la crítica seria, uno desvincula al escritor del libro porque el texto, cuando empieza a vivir, vive solo, sin el autor al lado para explicarlo». En realidad, desde esa perspectiva trabaja Donoso este libro de ensayo crítico en el que se detiene en aquellas obras que considera las mejor elaboradas, a partir de argumentaciones teóricas que le dan sustento a sus valoraciones. Y menciona, en el contexto correspondiente, obras en las que señala errores de lenguaje, en la mayoría de estos casos. En la misma entrevista, ante el señalamiento de que se ha convertido en un caza gazapos que encuentra los errores de concordancia, ortografía, sintaxis pero no comenta algo más sobre las obras que incursionan en estas fallas, nuestro autor explica:

> cuando un libro tiene esos errores flagrantes no vale la pena hacer ningún tipo de crítica. El propio libro se descalifica, porque lo menos que puede saber un escritor es manejar su lengua. Si un escritor es capaz de hacer imágenes que son lugares comunes siniestros, no puede llamarse así. Tampoco podemos juzgar su texto como una obra cuajada porque está fallando el lenguaje, que es la principal arma del escritor.

1. Diario *El Comercio* (Quito) (7 de julio 2002) C8.

Consecuente con los comentarios sobre este problema, que en ocasiones le impiden al crítico reconocer plenamente el valor o aporte de alguna obra, Donoso Pareja cierra su libro con un capítulo en el que insiste en demandar la necesidad de mayor preparación en el escritor ecuatoriano, más preocupación y meticulosidad ante la factura de sus textos. Para esto, la dedicación, la humildad y la ambición se necesitan y afirma:

> ...Que (los escritores) nada tenemos de excepcionales y que todo es cuestión de rigor y esfuerzo, de aplicación, de —parafraseando parte de la definición latina de justicia— una constante y perpetua voluntad de ser cada día mejores, de reconocer que nunca dejaremos de aprender, que la verdadera dimensión de la sabiduría es nuestra ignorancia, su condición de inagotable (p. 243).[2]

Reflexión válida, mas difícil de alcanzar, en la práctica.

Nuevo realismo ecuatoriano parte de un comentario inicial sobre el realismo social como «antecedente necesario». El autor indica que se ha hablado mucho del cambio cualitativo de la novela posterior a los 30 pero sin definir «en qué han consistido esos cambios y en qué forma y sobre qué contextos se han dado» (p. 9). A partir de ellos, ese viaje en el que mencioné que nos embarca a los lectores Donoso Pareja, se inicia sustentado en dos aspectos: el de la interpretación crítica del texto a partir de conceptualizaciones teóricas que permitan explicarlo y el de la caracterización de la narrativa ecuatoriana en el lapso de los últimos 70 años, determinando tendencias y seleccionando constantes que la perfilen.

El manejo de estos criterios conductores que atraviesan esta obra crítica, a más de justificar y sustentar, como lo afirmaba, la valoración de los textos y el trabajo de escritura, son los que le dan unidad y estructuran lo que podría haber devenido disperso o excesivamente inventarial, sobre todo, en la segunda mitad de su contenido, a partir de los registros de la década del 80. Desde ese momento en adelante se da la actualización del estudio de Donoso sobre la narrativa en el Ecuador, pues ya, en 1984, había publicado la primera parte, con el mismo título y una subtitulación: *La novela después del 30* (Quito, El Conejo, 1984).

Las principales líneas conceptuales que sostienen la crítica del texto y que se convierten en la herramienta del autor para el efecto son:

- La noción de fenotexto como estructura significada y genotexto como productividad significante, de Julia Kristeva. Así, desde el inicio de la obra, se recurre a esta distinción para explicar una lectura deconstructiva de lo que siempre se ha afirmado respecto de la yuxtaposición de generaciones en la narrativa ecuatoriana. «La ausencia de este remontarse vertical a través de la génesis del texto, quedándose en la estructura significada sin tomar en cuenta el proceso mismo de la producción significante, ha castrado las posibilidades de una lectura más real del desarrollo de nuestra narrativa y nos ha hecho caer con frecuencia en enunciados simplistas: ...a la promoción de los 30 se opone la de mediados de los 60...». Esto es inadmisible para el autor que defiende la idea de un proceso de la producción significante e incluyente hasta de las obras producidas en períodos de transición.

2. Las citas corresponden a la edición mencionada.

- Las nociones del ser, con el estar y el accionar que en su integración explican el realismo nuevo en la literatura posterior a los años 30, con Palacio incluido, al apartarse del realismo objetivo y asumir una perspectiva desde el interior mismo del relato. «Intento de descifrar el enigma de la vida aparente» según Adorno, citado por el autor, lo que «se convierte en una preocupación por el ser» (p. 54).
- Las nociones de sistema y subsistemas, desde la perspectiva de Tinianov, que le permitirá explicar el proceso de inclusión de la narrativa ecuatoriana en el contexto del sistema narrativo latinoamericano, a partir de la cofuncionalidad. Al igual, desde esa perspectiva teórica explicará cómo la novela podrá utilizar funciones constructivas de la historia, del sistema político o de la sociedad, etc., pero sin ponerse al servicio de estos sistemas. Es lo que, según su análisis, sucede en la nueva novela ecuatoriana, en obras como *El lagarto en la mano* de Andrade Heymann, *El testimonio* de Alsino Ramírez o *Las tierras del Nuaymás* de Jorge Rivadeneyra.
- Los niveles del texto de acuerdo con la clasificación inicial de los formalistas rusos como Tomachevski, primero, y luego con la propuesta de Barthes en su análisis estructural del relato, niveles de la historia, trama y argumento, lo diegético, aplicado con mucha frecuencia, el análisis y las valoraciones realizadas desde el cruce de los elementos que integran los planos del relato y los que distribuyen sus núcleos (funciones integradoras y distribucionales).
- La sintaxis actancial de Greimas le sirve al autor para explicar debilidades en la relación de los personajes según sus roles en novelas como *El desencuentro* de Fernando Tinajero o en *María Joaquina en la vida y en la muerte* de Jorge Dávila Vázquez, sobre todo, para demostrar la falta de tensión entre coadyuvantes y oponentes.
- Cuando en el viaje de nuestra lectura llegamos a la década de los 90, quedamos convencidos de que, aunque con retraso, nuestra narrativa tiene presencia de los llamados «relatos ficcionados» sobre hechos reales. Se presenta, desde la teoría, una explicación acerca de esta especie de género mixto que tiene a uno de sus mejores representantes en Truman Capote con su «non fiction novel»: *A sangre fría*.
- El tema propio de la narrativa situacional con espesor reflexivo que remite a la conocida polémica sobre literatura accesible y fácil versus literatura difícil o minoritaria. Hay una defensa de esta última, desde citas de Enzensberger, Brodsky y Octavio Paz. Y la manifestación del temor de que lo fácil y sencillo sucumba a las tentaciones del mercado y se convierta en «light». Desde mi perspectiva, las tentaciones no le quitan el valor a una obra bien escrita aunque alejada de la excesiva complejidad y en lo light puede caer cualquier texto por facilista o por convertirse en difícil e inaccesible cuando esto se lo hace por moda o por pose. Y así lo reconoce el mismo autor, cuando al comentar alguna novela de los 80, menciona que «esta novela, igual que las que la precedieron... conlleva una propuesta extremista y se excede en su dificultad, en su exigencia al lector... Es una especie de lectura para masoquistas...» (p. 138).

En cuanto al otro aspecto trabajado en la obra *Nuevo realismo ecuatoriano,* el que busca la caracterización de nuestra narrativa contemporánea, en el contexto de la lati-

noamericana, el autor establece «algunas líneas detectables» a partir de la década de los 80 hasta este momento:

- La situacional, difícil, morosa, con soporte narrativo mínimo...
- La que busca su mayor soporte en lo narrativo...
- La de recuperación histórica..., a la que no identifica como novela histórica sino obras que incorporan lo histórico como cofunción. Y advierte la inserción de un criterio temático en una clasificación dada por criterios formales pero la justifica apelando al elemento predominante.
- La narrativa fársica o esperpéntica.
- La que busca al lector a través de formas sub o para literarias (pp. 143-144).

Esta clasificación es el producto de un recorrido exhaustivo por la narrativa ecuatoriana posterior a la generación del 30, siendo éste, no generacional mas sí cronológico y llega a obras mencionadas por el autor como «las del estribo, ya en el siglo XXI» que incluye hasta la novela de un joven ecuatoriano residente en los Estados Unidos, Ernesto Quiñónez, escrita en inglés, *Bodega Dreams* y traducida ya al español con el título de *El vendedor de sueños*, en 2001.

Frente a todo lo expuesto, ha recorrido mi lectura una pregunta insoslayable: ¿constituye este trabajo de Donoso el establecimiento de un canon? Y si fuera así, ¿debemos aceptarlo?, ¿sobre la base de qué consideraciones? En realidad, el resquemor a lo canónico, gracias a las imperdonables exclusiones del señor Bloom, se ha convertido en un escollo que dificulta la libertad de trabajo de quienes hacen crítica. Y, probablemente, consciente de que cada época amerita relecturas desde otras miradas contextuales, Miguel Donoso Pareja, en el inicio de su obra, advierte sobre lo inaceptable que resulta la necesidad o costumbre de linealizar dentro de una historiografía literaria tradicional y pobremente descriptiva que deviene en esquematizaciones no plurales en cuanto a la verticalidad interpretativa de los textos.

Además, la valoración crítica expuesta en *Nuevo realismo ecuatoriano* deconstruye, justamente, no en pocas ocasiones, esa lista de obras consagradas desde sustentos poco apreciables. En su momento, el autor expone con amplia explicación los espacios conceptuales desde los que desarrolla su trabajo. Así, tomando como referente, al igual que en otros momentos de la obra, el semanálisis de Julia Kristeva, enfatiza la importancia que en el proceso de producción textual tiene la actualización de la estructuración, la significancia, para lograr el sentido pleno.

Y se refiere a ello expresamente, lo que el lector puede tomar como una respuesta a las preguntas que he planteado:

> Esto, que defiende la polisemia de cualquier texto digno, es también aplicable a un cuerpo novelesco. Así, nuestra novela ha sido (es y seguirá siendo) un proceso, un devenir con los naturales procesos de ***coagulación***, o si se prefiere, de ***estabilidad relativa***... Es en estos términos que he venido refiriéndome a la novela y al cuento ecuatoriano en los últimos años, observando, con la mayor objetividad posible, esos cambios...de intensa movilidad, (la cual) partiendo de Pablo Palacio y José de la Cuadra, va produciendo índices de saturación cuantitativos y cualitativos que se expresan en los productos que, coyunturalmente, son los más logrados en nuestro país desde mediados de la década del 60... (p. 82).

Más allá de todo lo dicho, el excelente y sostenido trabajo de escritor de Miguel Donoso Pareja nunca dejará de causar polémica. Porque como autor ha hecho, y no nos cabe duda de que continuará realizando, una labor definida en sus metas que la convierte en texto minucioso desde sus exigentes expectativas, con apego a la objetividad. Es lo que tenemos de este autor y gran aportador a nuestra cultura. Por tanto, es natural y explicable, aún en ciertos escritores no alejados de la sencillez, que esta crítica cause reacción porque escribir una novela, un conjunto de cuentos o del género que fuere, constituye un inmenso y a veces poco gratificante trabajo, que puede quedar medio descalificado ante una posición exigente si no se han mantenido los verdaderos rigores de la escritura. Pero esa es la obligación de la crítica y ese es el riesgo que corre el creador. *Asiés,* Miguel. Así es, Miguel Donoso Pareja.

Cecilia Vera de Gálvez
Universidad Católica Santiago de Guayaquil

Fabián Guerrero Obando, *Nexos casuales,* Quito: Eskeletra, 2001, 72 pp.

Nexos casuales de Fabián Guerrero Obando (Quito, 1959), quien con anterioridad ha publicado *Me separo. Me persigo* (1995) y *Facticio, ficticio* (1998), es una indagatoria de lo aparente, de lo que se dice y menciona debajo de las palabras. Es el comenzar una y otra vez desde la advertencia que envuelta en sangre, o en el más helado y estremecedor de los silencios, deviene en lluvia de espejos que caen no hacia el territorio del afuera, arena que todos pisamos, si no hacia adentro: a esas aguas procelosas, ese bosque donde el yo se sabe acosado, perseguido de sí mismo, pero que solo el disfraz que la vida y los otros nos prestan, admiten contemplar con la precisión y ambigüedad que las palabras de ese ciclo, de ese partir y retornar le confieren a la voz que nombre a medias, con oraciones oblicuas, vehementes, lo que en el desplome de cada noche, el reagruparse de cada día, nos permiten reiniciar:[1]

> El ciclo vuelve a empezar:
> La cabeza colgante
> el cazador lejano. (p. 11)

Por eso, Fabián Guerrero Obando se vale de la brevedad (la sangre prolonga los rituales de la palabra), de claves truculentas para reconstruir en el y desde el caos, lo que la cotidianeidad o la normalidad de los cuerpos tejen. Lo hace anunciando el fracaso —no el acierto— de un cazador que siempre está en retirada, aquel que pasea por

1. Algunos de estos indicios se enuncian, con una escritura por igual refractaria, en el segundo poemario de Guerrero Obando. Cfr. *Facticio, ficticio,* Quito, Eskeletra, 1998.

la urbe de la memoria que se nombra no en hechos sino en gestos. Esta es una poesía donde cuenta lo gestual, escritura que busca representar, evidenciar, refundir los símbolos de la vorágine citadina desde una revelación que oculta no por no pronunciarse, sino por descubrir desde lo silenciado (de ahí el carácter esquivo de esta escritura con una gran carga epigramática) aquello que las palabras convierten en sensaciones, chirridos, rumores narcotizantes, lamentos que se desatan hacia dentro, como en un caer desde el cielo hacia el infierno de todos, de este tiempo donde, a diferencia de otros, no hay un ampararse en la demagogia y esplendor de la máscara, sino del disfraz:

> Cuelga el disfraz en el armario ennegrecido.
> Luego se sienta en el borde de la cama,
> se acuna.
> Palmea su espalda
> estrecha su mano. (p. 69)

Nexos casuales es una poética de la mancha y el rastro: lava avanzando por un lienzo que desnuda, en un presente inasible, lo que la mirada en su destello devorará implacable. Los 48 textos se exponen (unidades que configuran un solo y largo poema), de ahí la idea de peldaños de una sobria y hechizada escalera, siempre en apariencia fugaz, pero obsesiva como el caracol en sus formas, tan eterna como la nada, o el tránsito de quien se desprende de su disfraz para abrazarse con su desnudez. Esa escalera de imágenes desoladas, conduce a un cielo donde uno de los rastros o huellas que pulula como un pájaro sin cabeza, es la sangre. Elemento que en su simbólica corroe, ata y desata, convoca y aprisiona, el vacío silvestre, iniciático y obsesivo de quienes se deslizan por esta escalera con disfraces que buscan establecer, imponer unas visiones en las que se hunden, se pierden en tanto sus gritos son coágulos que no rompen ningún espejo, sino que los reproducen.

Guerrero nos propone una lectura opuesta, hostil, diferente y complementaria, de la máscara y el disfraz. Octavio Paz apunta que «La máscara, idéntica al rostro, es reticente. Cada vez que se entrega, sonríe: hay algo que no acaba de ser expresado».[2]

En *Nexos casuales* el disfraz no solo que es reticente sino que, contrario a la máscara, es la piel, la sangre espuria de una desnudez que no solo amasa soledad, sino que nos desfigura:

> Pasa un hombre camino a su disfraz
> Regresa un pájaro de humo
> con su corazón al revés. (p. 23)

Más que brevedad, la fugacidad de estos textos remite a la escritura y herida del relámpago, a la mediatez y cabalgar sobre y entre aguas de una época que el poema, entre las fronteras de esa brevedad, atrapa. Brevedad que es síntesis e intensidad, pero a la vez, pedazo de una revelación que se construye entre las ruinas de una vida que es la suma de todas las vidas: la voz particular es la voz que ausculta desde el ojo de la cerradura de la angustia que asocia y disocia. Pero esa carencia de mayores elementos so-

2. Octavio Paz, *Las peras del olmo*, Bogotá, Oveja Negra / Seix Barral, 1984, p. 164.

lo evoca las carencias de los cuerpos que vagan y divagan por la savia de estas palabras, repitiendo lo que desde su yo —interioridad respirando como un animal averiado— es la proyección, el recoger de esas palabras, o la escritura silente (el orden versal lo sugiere) de quien quiere y se sabe único en el desierto de su propia noche, en el terror que se comparte con aquel o aquella que nos deletrea detrás de los muros que la abyección o la displicencia de los demás produce.

> No había suciedad en la calle
> ni siquiera ese polvillo sordo del sueño.
> Apenas mi cansada cabeza
> rodando a un lado
> y hundiéndose en la tierra. (p. 45)

Por eso, la brevedad de estos textos (brevedad que no restringe los sentidos y proyecciones del poema) es la misma del disparo que ilustra la pesadilla de quienes ya no pueden habitar con su sombra, sino con un yo disfrazado, como sucede en la escritura pasmosamente serena y reveladora del guayaquileño David Ledesma Vásquez. Todos somos travestis de todos, parece sugerir este discurso desde el subsuelo. La sangre rumorosa que corre por esta escalera de nexos, que corroe la oscuridad que es la luz negada, quizá es la verdad teologal que mejor nos expresa: la del cuarto que la noche llena de cadáveres, bailarinas «enloquecidas, sin huesos», muñecos que hablan de espaldas, buscando, desesperados, delirantes, alucinados, cómo limpiarse la sangre que los delata, pero a la vez la que los justifica en su propia cárcel. Porque cada instante, o fotografía por mirar (estos son textos muy visuales, alados) de ahí que ninguno, como ninguna de las voces que los cifran, tengan título o un nombre identitario; los las unidades del poema (es uno plegándose y re-plegándose a su centro) no lo requieren porque entre uno y otro poema se reinstala el recurso de los vasos comunicantes: todo es disolverse en una culpa, errancia hacia esa catedral roída de la inocencia no llamada porque precede, gobierna cada uno de los actos de este ciclo que se desplaza con el ritmo fulgurante del puñal al realizar su acto liberador. Inocencia es un discurso que no ancla en esta revisión del Apocalipsis de comienzo de milenio; no hay inocencia parecería decírsenos, porque la que poseíamos se quedó atrás, fue parte de ese disfraz que no puede cubrir la desnudez que retoza en cada rincón, en cada peldaño de estas gradas que ascienden hacia paraísos no artificiales sino devastados que son el nombre, los nombres, de quienes no se mencionan porque hacerlo es reconocer su marca en el muro, o sea en la página que los escribe, en la escritura que los delata:

> En medio de cristales rotos
> silenciosos
> imprime la marca de sus húmedos dedos.
> Es su albergue,
> su lugar de espera. (p. 14)

Guerrero establece con estos *nexos* nada *casuales* un diálogo sordo, por tanto sórdido con quienes lucen disfraces porque su alma, en una era de exterminio global y nuevas formas de asimilar las viejas tecnologías de la ofensa y el desamor, les ha sido escamoteada; de ahí la ironía, la clave que encierra y provoca —multiplicación de sen-

tidos— el título de este poema parcelado, que muestra las «casualidades» como mentira de doble filo, *nexos* que conectan con lo corrosivo que tiene la paridad vida-muerte. Por ello la criptografía de la sangre, su olor oculto, omitido, por tanto convocado; por ello el tomar al amor como una salida —un nexo— fallido, pero a la vez como el único territorio, quizá la isla que los hombres y mujeres protegerán después de tanta vehemencia y pretextos inútiles:

> dos siluetas se acurrucan,
> mitad tos, mitad gruñido,
> enredan sus cabellos
> y se rompen en volutas jubilosas de paja. (p. 71)

Al abordar la desnudez (la del cuerpo y la del alma) el poeta lo hace desvistiendo las palabras, mostrando su hueso, sugiriendo la permanencia de un alma: lenguaje de la ceniza. Apunté antes sordidez. Sí, todo parecería conducirnos a un callejón sin salida, quizá ese en el que transitamos a diario, pero negamos su existencia en tanto nos reconocemos en los abrazos rotos, en las palabras que no comulgan con la sangre que nos mueve a mirar el paisaje privado —secreto— donde solo encontramos los destrozos de un tiempo que no se tolera porque quienes lo habitan deciden mostrarse, reconocerse de espaldas:

> La mujer mira a través del cristal
> ¿qué ve?
> ¿qué piensa?
> ¿qué va a ser de ella?
> Un hilo cosido surca sus espaldas. (p. 15)

A lo largo del texto hay un retornar y retomar fragmentos de lo omitido, de lo anotado oblicuamente en otros instantes, sin que esto afecte al sentido autónomo de cada unidad poemática. La materia que los fusiona es la sangre, agua natural (principio y fin) en la que navegan, se llaman y desencuentran las voces, los cuerpos que hablan desde el rechazo: todos se persiguen, pero todos anhelan, buscan mantenerse en pie, dentro, girando en el remolino de la vida:

> Sus manos húmedas se rozan
> como se olfatean dos perros,
> sin simpatía. (p. 30)

Ese rozar, esa urgencia por no saberse fuera de juego, es el que lleva a los cuerpos a caminar sobre el filo de navajas que otros han ensuciado con sus miserias, de las que no pueden dar cuenta no solo porque podrían avergonzarse, sino porque podría llevarlos a reconocerse menos extraños a los demás, menos disfraz del disfraz. Pero sucede que entre uno y otro verso, lo que Fabián Guerrero Obando nos convida es la escalera virtual de quienes poseen almas, sangre virtual en el centro de una jungla donde la presencia del otro es la anulación, la negación demasiado insolente de quien lo mira, de quien lo busca. Por ello, en uno de los más estremecedores textos, se nos dice:

Perdido unánimemente
se busca
Salpicaduras y abandonos
ojos inmóviles y desconfiados
Retorno al agobio
Desagües de ese otro yo
que se resiste
se evita
hasta su inevitable encuentro. (p. 68)

Estos versos contienen y proyectan, como las esquirlas que nos lanza la muerte que otros fabrican a cuenta de defender su libertad para esclavizar al vecino, los síntomas y sintagmas de una posmodernidad en la que el rol, el juego del cazador, no concluye, sino que amplía su campo de acción en un ámbito por definir. Ese cazador que para los surrealistas era el hombre queriendo invadir el territorio sagrado de la irrazón desde la imaginación y los sueños, pero que ahora es el hombre sin tener quién de cuenta de su caída, de los *nexos* que lo atan a una pesadilla de la que solo las palabras —la poesía— lo despiertan sin conmiseraciones postizas:

Todo me transporta
Todo va bogando hacia el sueño
Todo me abandona
Me tumbo
Espero. (p. 20)

No hay duda que *Nexos casuales* es un canto que se torna aullido, como el que vomita el cuadro de Edward Munch, ante un mundo que en la medida en que avistamos su fin, buscamos escapar, salvarlo en la huida. Es una vuelta a esa tierra baldía de la que Eliot nos legó su versión; a la Sodoma y Gomorra que llevamos tatuada en la espalda y el alma como condena y mandato hasta dar con la otra, ese jardín al que veremos con los ojos desnudos, tan desnudos como quienes cruzan por estas páginas haciendo bolos con lodo suburbano como advirtió Pablo Palacio, negando no haberle encontrado carne de su carne, ni sangre de su sangre; cierre del ciclo, partir desde la nada para retornar, una y otra vez —desquicios de Prometeo en el ciberespacio— clamando no el perdón de los dioses sino el volver a provocarlos para que no nos hurten, no nos nieguen, la posibilidad de sabernos castigados, de saber que

Se deja un reguero de sangre
helada,
para no darse el trabajo de decir más. (p. 72)

Un *decir* que (lo sabe Fabián Guerrero) es una promesa que no tiene sentido que se cumpla, porque de cumplirse, el *ciclo* se habrá cerrado, la «sangre helada» —la impagable— se habrá tragado la tierra y los sueños, y el hombre será un disfraz que no podrá nunca más pronunciar la palabra última, la digna —nexo nada casual— para salvarse.

Raúl Serrano Sánchez
Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador