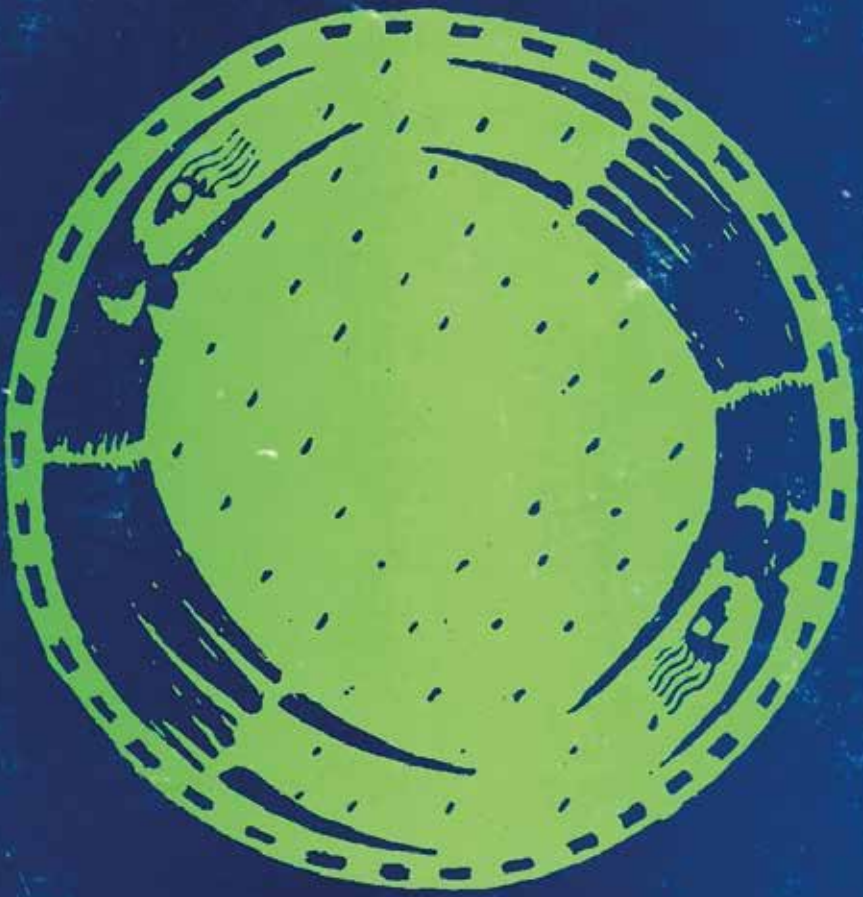
tres
II semestre/1994
I semestre/1995



kipus

• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

Triplicado
Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

kipus
•REVISTA ANDINA DE LETRAS•
tres
II. semestre/1994
I. semestre/1995

CONTENIDO

ESTUDIOS

ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ 3 El indigenismo y lo real maravilloso americano: discursos de la consecuencia

DIEGO ARAUJO SÁNCHEZ 21 *Primicias de la cultura de Quito:* un ejercicio crítico

IVÁN CARVAJAL 29 Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana

BEGOÑA HUERTAS UHAGÓN 49 Breve panorama de la narrativa cubana actual

ALICIA ORTEGA 61 El graffiti entre la institución y la calle

MARÍA AUGUSTA VINTIMILLA 71 Antes de empezar a hablar: la subversión del prólogo en Cervantes, Bernal Díaz y Guaman Poma

JUAN ANTONIO VERGARA 81 La heteroglosia en el relato oral *La historia de los Rengifo*

CRÍTICA

MICHAEL HANDELSMAN 89 Entre el desencanto y la posmodernidad: un análisis de *Sueño de lobos*

MIRIAM CHIANI Y TERESA BASILE 99 Utopía y tradición utópica en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia

Documentos

MANUEL JOFRÉ 107 Último poema póstumo e inédito de Pablo de Rokha

Entrevista

MILDRED RIVERA-MARTÍNEZ 111 *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (DELAL): entrevista con Nelson Osorio Tejeda

Notas

ISABEL PAZ Y MIÑO 125 Literatura y cine: *La Tigra* entre el realismo y la magia

Reseñas de libros 141

Referencias de publicaciones 159

Actividades y hechos 167

Colaboradores 169

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
3/1995/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

El indigenismo y lo real maravilloso americano: discursos de la consecuencia *

Aralia López González

Para hablar de las consecuencias del encuentro, encontronazo, o descubrimiento-encubrimiento entre dos mundos en el contexto de la literatura latinoamericana contemporánea, nada mejor, según mi criterio, que tomar como ejes de análisis lo que considero consecuencias, o rasgos de identidad consecuentes en nuestra literatura, y que son los discursos literarios del indigenismo y de lo real maravilloso americano, en cuanto producción y concepción de una particular estética que nos permite comprender y ordenar, algunos de los más significativos sentidos (interpretaciones) que se han ido creando en el transcurso del quehacer literario subcontinental. No diré nada especialmente nuevo, solo trataré de organizarlo y enfatizarlo de otro modo.

«¡Qué novela tan linda la historia de América!», dice José Martí al término del relato «Ruinas indias» que aparece en *La Edad de Oro* (1889). Y también agrega: «No habría poema más triste y, hermoso que el que se puede sacar de la historia americana».[1] Martí se refiere a la cultura prehispánica desarticulada con la conquista. Ya en el terreno de la imaginación literaria y de una concepción estética del mundo, el inmortal cubano habla de novela y de poema *lindos* y *tristes*, como del acervo cultural y simbólico —tesoro del pasado que informa al presente—, para modelar nuestra literatura. Martí parece estar considerando esa dialéctica

* Para elaborar este trabajo he incorporado algunos pasajes sobre la descripción del indigenismo literario que están en mi libro *La espiral parece un círculo* (México, UAM-I, 1991), donde analizo *Oficio de tinieblas* y *Album de familia*, de Rosario Castellanos; y pasajes de «¡Qué novela (tan linda) la historia de América!», ensayo de próxima publicación en la UAM-I, donde analizo brevemente la obra narrativa del escritor peruano Manuel Scorza, a la luz de algunos de los presupuestos utilizados aquí, por ser conceptos ordenadores de mi concepción global de la literatura latinoamericana contemporánea, a base del estudio de algunos escritores que considero claves. Trabajo en la preparación de un libro en el cual desarrollaré con más amplitud algunos de los aspectos que están en el presente ensayo.

1. José Martí, «Ruinas indias», en *Política de nuestra América*, México, Siglo XXI, 1977, pp. 78 y 85.

entre las imágenes y el sentido que se va produciendo, incluso inconscientemente, en la trayectoria cultural de los pueblos.

Gilbert Durand, en su indagación sobre los universos simbólicos que operan en el contacto del sujeto cultural con la realidad mediante la interacción de los deseos y las necesidades, habla del universo simbólico humano en términos de la bipolaridad de los regímenes autónomos que se rigen por su propia lógica. Así los describe:

> El régimen diurno estructurado por la dominante postural y que concierne a la tecnología de las armas, a la sociología del soberano, el mago y guerrero, y a los rituales de la purificación y la elevación; y el régimen nocturno que se subdivide en dominante digestiva y cíclica, subsumiendo la primera las técnicas del recipiente y del hábitat, los valores alimenticios y digestivos, y la sociología matriarcal; y agrupando las segundas las técnicas del ciclo, del calendario agrícola, los símbolos del retorno y los mitos y los dramas astrobiológicos.[2]

En el caso de nuestra literatura, la coexistencia de esos dos órdenes, el nocturno y el diurno, ha conformado una constelación de símbolos en términos de un abrazo cultural conflictivo entre eros y thánatos, mundo de la madre y del padre, generadores de una matriz simbólica trascendental o sistema doble de imágenes, que provee la significación profunda de muchos de los discursos literarios que se generan desde la perspectiva indigenista y de lo real maravilloso americano, sintetizados en el neo-indigenismo de los años 60 en Latinoamérica y, también, en el llamado *boom*. Ambos órdenes simbólicos, en su antagonismo interpenetrante, van configurando una síntesis de lo heterogéneo entre dos racionalidades diversas, también entre dos visiones de lo heroico permeadas de luz y tinieblas. Una perspectiva un tanto oblicua, torcida quizás, que naturaliza el conflicto o la paradoja. Como en el caso del odio y también del amor entre los padres, el hijo extrae la savia de su propia construcción en cuanto sujeto, difícil como todas las construcciones. Y de esa conflictividad que introduce lo heterogéneo (lo nocturno) en la pretendida homogeneidad del orden conceptual diurno, la imaginación simbólica de nuestra cultura produce lo literario, producto que entre el mito y la historia, entre lo trascendente y el devenir temporal, emite la luz de sombras de lo maravilloso. Contra el tiempo histórico, mortal, dos héroes, quizás Cuauhtémoc y Cortés, se ofrecen tanto el uno como el otro en su simultánea caída y elevación, conformando un mundo íntimo, aglutinante, también melancólico, que vincula tanto los abismos como las cúspides en la concepción de la grandeza audaz del ser literario latinoamericano.

Y ese mundo primigenio dual, antagónico, tiene su inicial impulso a la síntesis

---

2. Gilbert Durand en Luis Galagarza, *La interpretación de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 72.

en las crónicas de la conquista, en cuanto consignan las miradas mutuas de admiración de ambos contendientes. Mirada, que ya criolla, con reminiscencias del conquistador y elección de mestizo, recrea Martí en «Ruinas indias». Y dicha recreación surge de un subsuelo profundo, tal vez de la primera (ad)mirada del conquistador conquistado que se desprende de las *Carta de relación*, de Hernán Cortés, que a pesar de haber sido escritas como testimonio histórico con intenciones políticas, por su calidad narrativa se incluyen dentro de nuestra historia literaria como parte de sus primeras manifestaciones en el siglo XVI. El México antiguo es el tema de esas *Cartas*. Lo fantástico, maravilloso, está captado por los ojos de un Cortés sorprendido y fascinado; sensible, aventurero y audaz; cruel, terco, dominante; pero capaz de dejarse seducir por la magnificencia de ese mundo recién descubierto, describiéndolo no con la palabra fría del conquistador, sino con la vehemencia del conquistado.

Y a propósito de lo anterior, la literatura latinoamericana existe desde que Colón desembarcó en Guanahaní y plasmó en su escritura sus primeras impresiones de admiración sobre estas tierras nuevas para él. En esa escritura, dejó inscripta la mirada asombrada-conquistada que captó lo maravilloso, y comenzó la leyenda; una leyenda cuya influencia persiste en la atmósfera mágica que se desprende de manera natural de la literatura latinoamericana, porque para nosotros la sensibilidad mágica-poética es inherente a la historia.

Cortés, como la España de su tiempo, fue un humanista contradictorio. El Renacimiento, condicionado a la religión, está aprisionado todavía en un marco medieval. La tolerancia y la apertura humanistas, junto con la intolerancia y la intransigencia católicas, se dan en una misma idiosincrasia imprimiéndole el sello del anacronismo y del conflicto a la conquista.

Para juzgar a los conquistadores hay que tener en cuenta que eran hombres pasionales y con el alma empeñada en la comunicación con Dios. Por eso no es rara la coexistencia de la ambición con la piedad, la crueldad con el sentimiento de redención. Si la conquista fue una empresa de intereses terrestres, fue también una empresa espiritural. El conquistador creía en su misión sagrada de llevar la verdad, de llevar el Dios verdadero a los indígenas. Por eso el juicio histórico no siempre es unitario, porque está juzgando un hecho en el que confluyen motivos antagónicos. El mal para servir el bien o viceversa, es cuestión de difícil armonización.

El autor de las *Cartas* era un hombre con todas esas contradicciones. Algo culto, algo poeta, como lo describe Bernal Díaz del Castillo, pero sobre todo era un temperamento capaz de romper los moldes para imponerse a las circunstancias. Sin embargo, la ambición del oro está presente todo el tiempo a lo largo de sus *Cartas*. La leyenda áurea que fue América para España conduce la pluma y la acción de Cortés.

Las características literarias de estos relatos son, fundamentalmente, el don intuitivo de narrar, el estilo coloquial, enérgico, sin artificios, que fluye sin

obstáculos deleitándose en la frase y en la acción que cuenta. Además, las *Cartas* poseen una dinámica interna que se mueve de la ilusión a la desilusión, de lo emotivo a lo calculado, de la simpatía a la venganza, haciendo de la obra algo eminentemente vivo. Mientras leemos, observamos cómo Cortés, escritor y actor a la vez, va siendo conquistado por las tierras que sojuzga. Sus frecuentes comparaciones entre el aspecto y organización de las ciudades mexicanas con las españolas, del lujo del imperio azteca con el de la corte, de los paisajes, etcétera, muestra su admiración por México. Poco a poco, al hacerse dueño de las tierras mexicanas, va haciéndose también su primer ciudadano voluntario.

En el valiosísimo análisis semiótico de la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, de Diego Durán, Roberto Flores dice:

> Toda la *Historia* de Durán cabe en su enunciación enunciada: nace del encuentro de un fraile tomista con una Historia cuyo sentido providencial se torna evidente ante la inevitable conquista de México; como texto no es autónomo puesto que el narrador encuentra su origen y justificiación en la Biblia; ante todo, representa un admirable esfuerzo de abstracción por seleccionar rasgos morales pertinentes con el fin de pintar el retrato de los indios e integrarlos en el de toda la humanidad. Pero al cosntruir esta historia, el fraile también enuncia su historia. Si su discurso cuidadosamente razonado logra que los vencidos revivan en la memoria de los hombres, al pintar retratos y narrar acontecimientos también se describe y narra lo que quizá sea el acontecimiento central del relato: el amor y la admiración de un historiador por las razones que descubre detrás de las obras.[3]

La admiración, en el libro de Flores, supone también un acto cognoscitivo que parte no solo de la emoción maravillada, del asombro encantado, sino también del pánico, del estupor, del temblor que invade tanto a los españoles como a los indios ante la destrucción de México-Tenochtitlán. Pasmo, espanto, igual a admiración, tanto como a encantamiento o amor. Esta visión admirada es la que informa, desde el pasado lejano, la perspectiva que construye el indigenismo y la estética de lo real maravilloso americano para confluir en el neo-indigenismo y en la narrativa del boom. Solo cambian los actores y la organización de esa mirada en cuanto humanidad mestiza, mitad dominadora, mitad dominada, diurna y nocturna, rebelde y sumisa, mitad épica y mitad elegíaca. Oigamos otra vez a Roberto Flores, al comentar la perspectiva criollista en el discurso histórico de Durán:

> (...) al intentar mostrar este criollismo, surge como interpretación alternativa la del mestizaje cultural, interpretación esta última que parece gozar de los favores del público (...) Este optimismo surge de un abierto rechazo a juzgar la historia de

---

3. Roberto Flores Ortiz, *El amor de las razones*, México, UAM-Azcapotzalco, 1991, p. 103.

América a partir de las culturas precolombinas y de la «vieja» cultura europea. El mestizaje se vuelve así un modo de separar las culturas madres que dieron origen al americano moderno. Sin embargo, en la hipótesis del mestizaje hay una dificultad que impide comprender cabalmente la *Historia de las Indias*. A lo largo del análisis, se ha visto que este discurso no es el producto de un mestizaje cultural naciente, sino, más bien, la obra de un pensamiento medieval a punto de morir (...) En cierto sentido, es posible considerarla como la protesta de un fraile cuyas ilusiones apostólicas se vieron poco a poco mitigadas al enfrentarse al repliegue de sus hermanos en los conventos y al constatar la indiferencia de la metrópoli, que no se interesó en sus colonias más que por sus riquezas. También sería posible considerarla como la exclamación de una razón que grita su impotencia al intentar infructuosamente revivir, aunque no sea más que en el papel, los acontecimientos que narra. En todo caso, sea cual sea la explicación, no es la manifestación primera de un nacionalismo naciente. Durán se encuentra obsesionado por la desnaturalización y la decadencia (...) La Historia proporciona esta triste testimonio y busca contener la pérdida al guardar en la memoria la imagen de los vencidos.

Durán lamenta la destrucción del imperio azteca tal como también lamenta la pérdida del paraíso (...) Ahora bien, su nostalgia del pasado no tiene el consuelo de un futuro sonriente. Quizá, como los franciscanos, lamenta el fin del sueño milenarista. (...) No es que ha perdido la fe y la esperanza en la Salvación eterna, simplemente ha comprendido que el fin de la Historia no era inminente y que había sido postergado a fecha incierta, en un futuro lejano (...) Para él, se ha acabado la esperanza en la próxima venida de Cristo, ya tampoco espera (si alguna vez lo hizo) los favores reales, ha terminado su actividad misionera: en suma, para él ha acabado la espera del reconocimiento. Cuando Durán termina su obra, es uno de los últimos frailes sobrevivientes que creyeron en la fuerza política de su apostolado (...) Ahora bien, al luchar contra la ignorancia crasa y la ignorancia culpable, Durán se muestra más optimista que nunca. Un capítulo se ha cerrado en la historia de esta tierra de la Nueva España, pero la historia continúa. Al erigirse en la memoria de los ausentes, su visión admirada del pasado se transforma en obra del porvenir: Durán es la razón que triunfa y perdura a través de los siglos. (Flores, 1991: 300, 301 y 302).

En este largo fragmento de *El amor de las razones* Flores constata que un capítulo se ha cerrado en la historia de esta tierra de la Nueva España. Y me parece que de ese pasaje emerge algo que es muy importante para nuestra literatura: ***dos visiones mueren:*** la prehispánica y la española medieval, y de esas dos visiones en tanto dos interpretaciones del paraíso y del infierno, que llegan hasta el presente guardadas en un tiempo y en un espacio simbólicos, muy distintos al cronológico, resucita la admiración en su doble vertiente de espanto y amor para constituir la narrativa indigenista y neo-indigenista de 1930 hasta el presente, y la de lo real maravilloso americano desde 1949 hasta la actualidad: dos tradiciones discursivas que, a su vez, fundamentaron la culminación narrativa de siglo y medio de independencia política de la metrópoli española en lo que, como fenómeno coyuntural y publicitario, se llamó el ***boom***.

Alejo Carpentier, autor de *El reino de este mundo* (1949), donde explicita la estética de lo real maravilloso americano, nos dice lo siguiente con respecto al narrador latinoamericano en los umbrales del siglo XXI:

> (...) no le queda más recurso (...) que afianzarse en sus tareas específicas, ya que dentro del contexto de los hombres pensantes, pertenece a una especie particular: la especie de los cronistas, destinados a repertoriar los acontecimientos de su época que le sean perfectamente inteligibles.
>
> (...)
>
> Por lo tanto, no veo más camino para el novelista nuestro en este umbral del siglo XXI que aceptar la muy honrosa condición de cronista mayor. Cronista de Indias de nuestro mundo sometido a trascendentales mutaciones, cuyos signos anunciadores aparecen ya en muchos lugares del mapa.[4]

Desde esa perspectiva surge también la mirada de admiración, entre el espanto y el encantamiento, que funda la significación del más alto momento del indigenismo latinoamericano y, en particular, del neo-indigenismo con los nombres de José María Arguedas, Miguel Angel Asturias, Rosario Castellanos o Manuel Scorza. Por otro lado, desde la negritud, pensemos en Alejo Carpentier con *El reino de este mundo*, a partir de cuya obra se documenta la emergencia clara de la visión de lo real maravilloso americano. En «Conciencia e identidad de América», Carpentier también comenta: «Aquí lo épico, lo épico terrible, o lo épico hermoso es cosa cotidiana. El pasado pesa tremendamente sobre el presente... Desde sus guerras de independencia América toda vive en función del acontecer político» (Carpentier, 1981: 154).

Sin embargo, acontecer político fue también el choque de culturas que fundó nuestra América, lo cual es obvio en la narrativa indigenista de los años 30, que informa sobre un mundo quebrado en dos racionalidades y normas lingüísticas diferentes. Pero en el neo-indigenismo, a partir de 1960, nutrido ya ampliamente de la visión de lo real maravilloso americano, esos dos mundos se integran para constituir la plena identidad literaria latinoamericana. El indigenismo como corriente literaria supone que *el indio* es; esto quiere decir que su situación está inmersa en la amplia dimensión de los problemas de la nación contemporánea. Pero en el indigenismo de los años 30 y 40 —*Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza, *La serpiente de oro* (1935) de Ciro Alegría— todavía la separación del indígena en cuanto a la vida nacional es extrema, aunque está en su horizonte, como también lo está el negro, en el caso de *Ecue-yamba-o* (1933) de Alejo Carpentier; o de *Juyungo* (1942) del ecuatoriano Adalberto Ortiz.

Tomando el propósito reivindicativo como el elemento que define la

---

4. Alejo Carpentier, «La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo», en *La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Siglo XXI, 1981, p. 23.

corriente indigenista primera, ésta se inicia con la novela *Aves sin nido* (1889) de la escritora peruana Clorinda Matto de Turner; y culmina según algunos críticos con *Los ríos profundos* (1958), del también escritor peruano José María Arguedas. Mariátegui, pensador latinoamericano especialmente importante para la comprensión del indigenismo y de las relaciones entre literatura y sociedad, en 1928 nos dice lo siguiente sobre la corriente indigenista:

> No se puede equiparar, en fin, la actual corriente indigenista a la vieja corriente colonialista. El colonialismo, reflejo del sentimiento de la casta feudal, se entretenía en la idealización nostálgica del pasado. El indigenismo en cambio tiene raíces vivas en el presente. Extrae su inspiración de la protesta de millones de hombres. El virreinato era; *el indio es*. Y mientras la liquidación de los residuos de feudalidad colonial se impone como una condición elemental del progreso, *la reivindicación del indio, y por ende de su historia, nos viene insertada en el programa de una Revolución* (lo subrayado es mío).[5]

Si el indigenismo de los años 30 a 60 tiene raíces vivas en el presente, porque «el indio es», quiere decir que su situación está inmersa en la más amplia dimensión de los problemas sociales y nacionales; ese ser va dejando de ser una singularidad absoluta para entrar a formar parte de la pluralidad social dentro de la cual se comporta como una sigularidad relativa, interdependiente y, por tanto, permeable a otras singularidades que componen la realidad total de la nación. Se trata de otra perspectiva y de otro momento histórico. Lo mismo ocurre después en 1960. Juan Larco valora socialmente la obra de José María Arguedas de la siguiente manera:

> Con la obra de José María Arguedas, se entra en una fase radicalmente nueva, que ya no puede llamarse en rigor «indigenista». Antes bien, examinada en su conjunto, su obra narrativa nos descubre, con sorprendente coherencia, el proceso de «superación del indigenismo» (...) Si para la visión «dualista prevaleciente en los años treinta, la sociedad peruana —como dice Antonio Cornejo Polar— estaría conformada por dos mundos independientes, ajenos entre sí, incomunicados», el mundo del blanco y el mundo del indio (...), la obra de Arguedas constituiría el cuestionario agónico, incesante, y la superación final de esta dicotomía (el subrayado es mío).[6]

Esta superación, según el mismo Larco, tiene su gran momento en Perú con *Todas las sangres* (1964), de Arguedas;

---

5. José Carlos Mariátegui, «El proceso de la literatura», en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta, 1965 [1928], p. 292.
6. Juan Larco, editor, «Prólogo», en *José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, p.11. En el fragmento citado, Larco se refiere al ensayo «El sentido de la narrativa de Arguedas», de Antonio Cornejo Polar, que aparece en ese volumen de la serie de Valoración Múltiple.

> De la aldea andina, en *Agua* (1935), a los vastos escenarios de contornos imprecisos, de los Andes, junto con la irrupción de la costa y de Lima, en *Todas la sangres* (1964), pasando por las estaciones intermedias de *Yawar fiesta* (1941) y *Los ríos profundos* (1958), la visión de Arguedas, a partir del mundo y del ámbito indígenas, sufrió un proceso de ensanchamiento hasta abarcar el conjunto de la nación peruana. (Larco, 1976: 11).

En México, ese momento que corresponde al neo-indigenismo se da con *Oficio de tinieblas* (1962), de Rosario Castellanos. Esta novela busca también, «agónica e incesantemente», la superación de la dicotomía entre dos mundos distintos entre sí. Por eso, pienso que manteniendo su relación con el indigenismo mediante el conflicto entre el ladino y el indio, *Oficio* ya no podría llamarse exclusivamente una novela indigenista.

Lo que se ha venido llamando período reivindicativo del indígena, en México se ejemplifica con escritores como Gregorio López y Fuentes, quien publica *El indio* (1935), Premio Nacional de Literatura en el mismo año, y a quien se adjudica el inicio de esta corriente en el país. Mauricio Magdaleno con *El resplandor* (1937); Bruno Traven con *La rebelión de los colgados* (1938); Miguel Angel Menéndez con *Nayar* (1941), también Premio Nacional de Literatura. Desgraciadamente, el indigenismo literario en México carece todavía de un estudio riguroso que lo caracterice en su trayectoria y lo distinga dentro de las concepciones históricas y las políticas indigenistas del país, tomando en consideración, además, la muy reciente literatura indígena hasta ahora básicamente oral, pero que ya se está plasmando en escritura como lo previó alguna vez Mariátegui.

Una nueva narrativa indigenista en México se inicia con el «ciclo de Chiapas», como lo llamó Joseph Sommers, que entre 1948 y 1962 produce ocho obras importantes: *Juan Pérez Jolote* (1948) de Ricardo Pozas; *El callado dolor de los tzotziles* (1949) de Ramón Rubín; *Los hombres verdaderos* (1959) de Antonio Castro; *Benzulul* (1950) de Eraclio Zepeda; *La culebra tapó el río* (1962) de María Lombardo de Caso; *Balún Canán* (1957), *Ciudad Real* (1960) y *Oficio de tinieblas* (1962) de Rosario Castellanos.

Según Sommers, el ciclo de Chiapas se distingue de la novela indigenista de los años treinta, regida por el realismo social, en que ahora el indio está en su contexto cultural con personalidad propia y plantea su angustia individual dentro del amplio contexto social. Además, estas novelas revelan la cosmología indígena, ya que mantienen la vigencia del mito y, con él, el concepto ahistórico del tiempo.[7] Sin embargo, a Sommers se le escapa señalar que todo esto sigue siendo percibido desde la perspectiva mestiza de los novelistas, y no del indígena como

---

7. Cfr. Joseph Sommers, «El ciclo de Chiapas: nueva corriente literaria», *Cuadernos americanos* (México), 2 (1964): 247.

tal, aun el *Oficio* que, de acuerdo con su juicio, es la novela más sobresaliente de este ciclo. Tampoco señala la amplitud y complejidad de la visión fundadora de la novela, que rebasa la visión mítica.

De lo expuesto hasta aquí me interesa resaltar tres cosas: 1) Mariátegui dice que el indigenismo actual tiene raíces vivas en el presente, y la reivindicación del indio viene insertada en una Revolución (como sucedió en México). 2) Larco opina que la obra de Arguedas supera el indigenismo para abarcar el conjunto de la nación peruana. *Los ríos profundos* (1958) es una estación intermedia, pero *Todas las sangres* (1964) ya incluye toda la nacionalidad. 3) *Oficio de tinieblas* es la obra más sobresaliente del indigenismo mexicano según los críticos, pero realmente ya se trata del auscultamiento de lo nacional. Se produce en 1962: después de *Los ríos profundos*, cúspide del indigenismo latinoamericano, y antes de *Todas las sangres*.

Yo creo que *Oficio* no es solamente una obra destacada del indigenismo mexicano. Como producto postrevolucionario, sobresale no solo por las características que perfila Sommers sino también como superación del indigenismo o del neo-indigenismo latinoamericano. En esta obra se muestra la fuerza opositora del indígena como parte de un conflicto sociocultural nacional y también de clases. Es decir, Rosario Castellanos no nos presenta la oposición indígena en un mundo estático, como en el indigenismo tradicional, sino que lo percibe desde una realidad en movimiento. En *Oficio* es notable la resistencia del indígena a la dominación, y la resistencia del dominador a la indigenización. Este choque cultural y social de dos mundos aún subsiste, y no se resuelve a favor de la fuerza, sino que la escritora deja ver la interpenetración de ambos mundos en su atracción y repulsión.

Parece ser que lo novelado no es propiamente la visión indígena y su mundo, sino la de un mestizaje cultural todavía no consolidado en su difícil proceso de integración. Castellanos muestra las realidades que lo impiden, pero muestra también ese mestizaje en proceso dentro de la dinámica de la desigualdad. La etnia no es el único aspecto en cuestión (sí, en todo caso, la multietnicidad), sino la mayor o menor integración a una cultura heterogénea que promueve una nacionalidad compuesta de diversidades históricas, culturales, económicas, políticas y sociales, y que se presentan en un primer plano como un problema lingüístico. Es decir, como manejo eficiente o deficiente de la lengua nacional, o de dos órdenes de lenguaje: oral y escrito: nocturno y diurno.

Antonio Cornejo Polar, al definir la novela indigenista, nos dice que debe observarse el criterio de heterogeneidad. Es decir, su condición intercultural y la duplicidad de su base social (proveniente de la distinta ubicación social del escritor con respecto a los seres que componen su referente); así como también la condición contradictoria del género, puesto que la novela es un género burgués, urbano y moderno, y es con este modelo que se trata a la sociedad indígena. Por eso la novela indigenista incorpora formas de esa sociedad como el mito, la

leyenda, el cuento popular, etcétera. Asimismo, sigue diciendo este ensayista, la novela indigenista maneja una doble conciencia del tiempo: el tiempo mítico, que entra en conflicto con la conciencia histórica implícita en el acto de novelar.[8]

Pero lo más importante es que Cornejo Polar declara que el sentido y valor de la novela indigenista está justamente en esa naturaleza plural y heteróclita, que pone en relación dos mundos social y culturalmente distintos. En ese sentido anuncia una nueva literatura. Aquélla que en Latinoamérica puede revelar

> luminosamente, la raíz de un conflicto mayor, la desmembrada, constitución de una sociedad y una cultura que todavía, tras siglos de convivencia en un mismo espacio nacional, no pueden decir su historia más que con los atributos de un diálogo conflictivo.
>
> (...)
>
> La novela indigenista aparece, pues, como un género peculiar, distinto e insólito, que se construye sobre un espacio de divergencias múltiples. Al expresarlas, asumiéndolas como base de su estructura narrativa, la novela indigenista se convierte en signo del hirviente proceso histórico-social de los países andinos y en una de sus manifestaciones más valiosas y esclarecedoras. (Cornejo Polar, 1977: 46).

Y esa nueva literatura es el neo-indigenismo. Lo que dice el ensayista peruano en relación con la novela indigenista en los países andinos, vale también para la escritura de Rosario Castellanos, y también para las expresiones no indigenistas de lo real maravilloso americano. Para 1960 ya podemos hablar de una superación del indigenismo en términos de un neo-indigenismo, o de un mestizaje cultural ya consolidado en las literaturas nacionales. Arguedas, Castellanos y otros autores lo ilustran. En particular el peruano Manuel Scorza, en quien el indigenismo se mezcla francamente con lo real maravilloso americano, una de las características más llamativas del neo-indigenismo y yo diría, a reserva de llevar a cabo análisis textuales rigurosos para confirmarlo y carcterizarlo, que también en algunas de las más importantes obras del *boom*. Hablemos un poco sobre la obra de Manuel Scorza. Escribe cinco novelas que componen un ciclo narrativo. Este consta de los siguientes títulos: 1. *Redoble por Rancas* (1970); 2. *Historia de Garabombo, el invisible* (1972); 3. *El jinete insomne* (1978); 4. *Cantar de Agapito Robles* (1976); y 5. *La tumba del relámpago* (1978). En estas cinco novelas se narra, a manera de saga, las luchas campesinas contemporáneas en los Andes centrales del Perú como partes de los episodios constituyentes de una nacionalidad, todavía en proceso, que se origina desde la primera «guerra de liberación» de Tupac Amaru en el siglo XVIII, continúa con la gesta bolivariana, y prosigue hasta el presente. Este ciclo apela al contexto histórico y literario latinoamericano, resignificándolo

---

8. Cfr. Antonio Cornejo Polar, «Para una interpretación de la novela indigenista», *Revista Casa de las Américas* (La Habana), 100 (1977): 42-44.

en lo nacional, lo subcontinental y lo universal. En cuanto a esto último, considerando los aspectos textuales más evidentes, citemos algunos títulos que encabezan los capítulos de cada una de las novelas: «Sobre la universal huida de los animales de la pampa de Junín»; «Sobre los misteriosos trabajadores y su aún más raras ocupaciones»; «De cómo Pajuelo se volvió murciélago y heredero universal de todos»; «Exaltación Travesaño le dice a Genero Ledesma: *soy alguien que morirá sin ver la justicia*»; etcétera. La apreciación inmediata de estos títulos nos remite al entrañable *Don Quijote de la Mancha*, situándonos en el más amplio contexto de la serie literaria peninsular y occidental, y subrayando nuestra relación de familia con dicha tradición. Por otra parte, los mismos títulos apuntan hacia una especificación diferencial con esa tradición, que sería lo peruano y lo latinoamericano, en cuanto a los contenidos históricos.

La visión integradora de Manuel Scorza asume y sintetiza dialécticamente la diversidad que constituye y se expresa en nuestra tradición literaria. Su percepción e intención totalizadoras logran la universalización de la novela partiendo de la particularidad indígena. Mariátegui había dicho que la nueva peruanidad era una cosa por crear. Su cimiento «histórico tiene que ser indígena. Su eje descansará quizá en la piedra andina, mejor que en la arcilla costeña» (Mariátegui, 1965: 231-232). El pensador del socialismo latinoamericano se refiere aquí a su percepción de lo indígena como elemento dominante de la identidad peruana, a pesar de la hegemonía política, económica y cultural en lo oficial, de lo criollo y lo mestizo. La coexistencia conflictiva de estos elementos étnicos, que se manifesta también en lo social, enfatizando lo indígena mediante la perspectiva del narrador que estructura la textualidad, constituye el material narrativo de la versión campesina de la epopeya nacional contemporánea, que elabora artísticamente Manuel Scorza en los cinco títulos de su saga peruana: obra que en su conjunto es uno de los más ambiciosos proyectos narrativos de Latinoamérica.

Cada una de las cinco novelas que componen esta epopeya nacional y nacionalista desde una compleja perspectiva latinoamericana de izquierda, es un capítulo de lo que Scorza denomina la «Guerra callada o silenciosa [que] oponen, desde hace siglos a la sociedad criolla del Perú, descendientes de Europa, y a los sobrevivientes de las grandes culturas precolombinas».[9] En la noticia con la cual se inicia *Historia de Garabombo, el invisible*, el escritor nos dice que «Los historiadores casi no consignan la atrocidad ni la grandeza de este desigual combate...» secuela obvia de la conquista. Por otra parte, en la *noticia* con la que se abre *Redoble por Rancas*, Scorza señala, refiriéndose a él mismo lo siguiente: «Más que un novelista, el autor es un testigo».[10] En estas citas podemos advertir claramente cómo el proyecto litrario se hace cargo, además, de otro proyecto

9. Manuel Scorza, *Historia de Garabombo, el invisible*, Barcelona, Planeta, 1972, p. 12.
10. Manuel Scorza, *Redoble por Rancas*, México, Siglo XXI, 1991, p. 11.

extraliterario con el fin de llenar la carencia del discurso histórico. Por eso, a la función del novelista se integran las del testimoniante y del cronista. Scorza caracteriza así, esa especie de novela «sin ficción» (*la Historia*), que nutre la ficción, estableciendo intencionalmente la heterogeneidad discursiva entre dos visiones como su componente constitutivo de acuerdo, obviamente, con la compleja y heterogénea realidad histórica-social y cultural del Perú. La vivencia de la realidad, transformada en experiencia literaria, define eclécticamente a la novela indigenista y neo-indigenista, eludiendo la especializaicón genérica. De ese modo, el narrador peruano afirma conscientemente un rasgo característico de la tradición literaria latinoamericana, inscribiéndolo como seña de identidad. Se trata de novela —género que nos llega de Europa—, pero de una novela muy peculiar.

Resulta familiar en la novelística latinoamericana el recurso de articular la ficción y la Historia. La función documental y crítica de este recurso, es la que pone de manifiesto Scorza cuando declara que los historiadores no consignan el «desigual combate». Se refiere, obviamente, a los historiadores oficialistas o apegados a la visión de la cultura dominante que manejan un «saber» que desconoce o distorsiona la acción reivindicativa de los actores populares o dominados. Scorza, como tantas veces se ha hecho en el subcontinente, utiliza la literatura para romper ese cerco ideológico haciendo pasar la otra versión de los hechos históricos a través de la novela. Este uso extraliterario de la ficción narrativa tiene como objeto socializar el conocimiento histórico y ejercer una práctica crítica, lo que convierte también al quehacer artístico en una modalidad de la investigación y del conocimiento, sin perder por eso su condición de expresión estética. El escritor, en este caso, recupera la memoria indígena y campesina, así como el carácter oral de su cultura por medio de la recreación de sus formas de habla.

El conflicto básico que impulsa el desarrollo narrativo neo-indigenista en la saga de Scorza sigue siendo el despojo de tierras a las comunidades campesinas: gran tema indigenista de la literatura latinoamericana que se desplegó entre los decenios del 30 y del 50. Pero ya no se trata de ese indigenismo tradicional, sino que aún inscribiéndose en él, lo transforma. Es bueno recordar que esa vertiente de la serie literaria latinoamericana resulta específicamente nuestra aunque haya sido construida desde una perspectiva mestiza. Lo que distingue a los neo-indigenistas es que utilizan técnicas vanguardistas incluyendo el humor y, en particular, el humor nego, como puede apreciarse en este fragmento: «En el Perú —precisó el Presidente Pardo— hay dos clases de problemas: los que no se resuelven nunca y los que se resuelven solos» (Scorza, 1991: 212 y 213). Pero, sobre todo, integran el procedimiento de lo real maravilloso americano, que no es propiamente una técnica indigenista. Por todo esto, Scorza estaría muy cerca del original indigenismo y modo de novelar desarrollados por Miguel Angel Asturias en *Hombres de maíz* (1952), precursora, en mi opinión, del neo-

indigenismo; sin olvidar el caso de *Mulata de tal*, que merece un estudio especial. Pero volviendo a lo real maravilloso americano, debe aclararse que en el neo-indigenismo ya no se trata de representar el pensamiento mágico-religioso de los pueblos indígenas en contraste con la racionalidad occidental ilustrada, sino que se da como una forma de razón legítima que muestra la vitalidad y el potencial de resistencia que la constituye. Es, pues, en esta interación de lo nocturno y lo diurno, inscripta en el indigenismo, en lo real maravilloso americano y en el neoindigenismo, que emerge claramente perfilada nuestra identidad literaria latinoamericana como una tradición consolidada que tiene su gran momento de visibilidad con el boom. Después del boom, ya nuestros escritores no recrearían o imitarían a los europeos o a los norteamericanos, sino a Cortázar, a García Márquez o a Rulfo, aunque éste no perteneció al estallido boomesco.

Carpentier caracteriza de esta manera lo que denominamos estética de lo real maravilloso americano:

> Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscriben fechas en la historia del continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la fuente de la eterna juventud, áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juan de Azurduy (...) Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitología. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?[11]

Y siendo así, Scorza —como Asturias en *Hombres de maíz*, Rosario Castellanos en *Oficio de tinieblas* o Arguedas en *Todas las sangres*— no hace más que agregar a esa crónica, de manera monumental, otro episodio que reivindica la vitalidad cultural y el impulso épico de los pueblos indígenas de acuerdo con la mejor expresión de la eticidad literaria dle indigenismo latinoamericano, pero estructurando todas las novelas de esta saga con base en personajes y acontecimientos modelados a acuerdo con la visión de lo real maravilloso americano. Algunos ejemplos de esto último son las predicciones históricas que Remigio Villena es capaz de leer en los ponchos que tejió Doña Añada, en *Redoble*; o el ladrón de caballos que sabe hablar con los equinos en *Historia de Garabombo*; o, en general, las metamorfosis de los personajes, el animismo de los relojes que se enferman, etcétera.

En estas obras del neo-indigenismo las luchas campesinas —lo épico— se

---

11. Alejo Carpentier, «De lo real maravilloso americano», en *Literatura y conciencia política en América Latina*, Madrid, Alberto Corazón, 1969, pp. 116-118.

insertan dentro de la vida cotidiana a modo de acontecer natural. Y, en general, los autores indigenizan la tradición literaria peninsular o europea, revelando las posibles correspondencias y afinidades entre dicha tradición y la autóctona. Y, en cuanto al manejo del manejo del idioma castellano, no cabe duda que estamos ante su americanización más franca en la modalidad de lo que podría llamarse un lenguaje barroco americano. En la formalización lingüística de los autores opera, pues, el impulso a integrar la tradición peninsular y la indígena. Si la literatura colonial del Nuevo Mundo recogió e imitó a la corriente barroca de la metrópoli, es oportuno recordar que la misma aquí se americanizó potenciándose, además, con el barroquismo de la concepción indígena del mundo que se expresa, por ejemplo, en los grandes libros de la tradición prehispánica como son el *Popol Vuh* o el *Chilan Balam* (Carpentier, 1981: 123), y que nutre la imaginación lingüística de algunos escritores latinoamericanos en el presente. En una dimensión más amplia, ese barroquismo americano del lenguaje que identificamos en Asturias o en Scorza es propio también de esos enormes protragonistas de la literatura latinoamericana como lo son Carpentier, Lezama Lima, Roa Bastos, García Márquez, Fernando del Paso, etcétera. Scorza, entre esos nombres, valiéndose de un acercamiento histórico, político y mítico a la realidad peruana, logra sintetizar muchos períodos literarios y sintetizar, también, las vertientes culturales de lo español, lo criollo y lo indígena en un armónico mestizaje.

Asimismo, en algunos de estos autores, y en Scorza mismo, está presente la actualísima reflexión que, a propósito de la conmemoración de los quinientos años de la hazaña de Colón, se ha llevado a cabo sobre las relaciones entre América y Europa. No es posible olvidar, sin embargo, que en lo que se refiere a la literatura, esta reflexión ya había comenzado en Latinoamérica desde el siglo XIX con el tema de la civilización y la barbarie, y tuvo su gran primer momento de brillantez literaria y de lucidez histórica en *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier. Muchas otras obras de gran factura literaria le siguieron después, continuando esa misma reflexión, pero solo mencionaré *Noticias del Imperio* (1987), del mexicano Fernando del Paso, por su virtuosismo monumental de carácter lingüístico y la profundidad de su reflexión filosófica sobre la historia, considerando las relaciones entre Europa y América. Invirtiendo los términos de esa historia, a favor del punto de vista de América, Scorza nos dejó el prometedor y actualísimo título de la que debió ser su última novela, que quedó inconclusa: *El verdadero descubrimiento de Europa*. A pesar de su interrupción, sería muy importante conocer el manuscrito en proceso.

De esta «novela tan linda» o de este «poema triste» que según Martí es la historia de América, el indigenismo y lo real maravilloso americano han recuperado la «visión de los vencidos» o contravisión, si tomamos como término comparativo la visión dominante de origen europeo. En esta contravisión y en esta historia de los dominados, los escritores han representado literariamente el impulso de resistencia de la cultura autóctona interrumpida por la conquista. A propósito de

esta perspectiva, el suizo Martin Lienhard, estudioso de la oralidad y de las culturas populares, en palabras citadas en la declaración que hizo la Casa de las Américas ante el Quinto Centenario subraya que

> ...tal visión no se agotó en el siglo XVI, sino que prosigue hasta nuestros días en descendientes de quienes sobrevivieron al trauma de la conquista, cuya expresión verbal fundamental se realiza en el marco de la oralidad, aunque por momentos (...) se sirvan de la escritura europea para expresar una visión alternativa, la cual exige, ahora, la elaboración de otra historia de la literatura latinoamericana, una historia que tendrá que relativizar la importancia de la literatura europeizada o criolla, aquilatar la riqueza de las literaturas orales y revelar o subrayar la existencia de otra literatura escrita, vinculada a los sectores marginados.[12]

En este proyecto de investigación y reformulación de la literatura latinoamericana que propone Martin Lienhard, son especialmente considerables los autores del indigenismo, del neoindigenismo y de lo real maravilloso; pues, al mismo tiempo que trabajan con el modelo de la literatura europeizada o criolla, lo relativizan al incorporar con énfasis y naturalidad los recursos y procedimientos orales de la cultura popular indígena. Evidentemente, este tipo de literatura latinoamericana «vinculada a los sectores marginados» —la «otra literatura» de la que habla Lienhard—, es la que los grandes escritores latinoamericanos representan. Resulta evidente también, como lo pide Lienhard, que esta «otra» literatura requiera de «otra» historia literaria, cuya tarea consista en promover una nueva lectura y descubrir otros sentidos más acordes con nuestra realidad histórica y literaria. Es a partir de ahí que se podrá, entonces, elaborar con paso firme la tan esperada y aún tan vacilante teoría literaria latinoamericana de la cual uno de sus interesantes intentos y también fragmentos ha sido el manifiesto de lo real maravilloso americano —que no realismo mágico— formulado por Carpentier en 1949, ya que en él consideró la compleja riqueza étnica y cultural de América y enfatizó la «visión de los vencidos» como elemento constitutivo de una forma específica de percepción y de sensibilidad que es, también, la que informa a nuestra literatura.

Me parece importante destacar ahora, que lo real maravilloso americano implica tanto una categoría histórica como la consideración de la oralidad y de la voz colectiva; es decir, de una racionalidad «otra». Sin esto no existe lo real maravilloso americano y es lo que lo diferencia del realismo mágico europeo, que es una categoría ahistórica y abstracta. Lo real maravilloso americano y el realismo mágico, términos que se piensan de manera intercambiables, prueban la distorsión y también la vacilación con que se asume (más bien no se asume) nuestra tradición

---

12. «La Casa de las Américas ante el Quinto Centenario», *Revista Casa de las Américas* (La Habana), 184 (1991): 6-7.

latinoamericana en lo literario y en lo cultural, en sentido amplio. Con este trabajo he querido subrayar, en términos generales, la existencia clarísima de esta tradición, algunos de sus componentes y de sus líneas más significativas.

En un artículo de 1931 (inédito, publicado muy recientemente), Carpentier reflexionaba así sobre la complicación cultural latinoamericana: «Nosotro lo latino!, afirmaba un negro cubano desde la tribuna de un meeting político, sin pensar hasta qué punto podía estar acertada la idea implícita en este arbitrario concepto de la latinidad».[13]

Esta paradoja cultural que subraya el escritor cubano, la de una latinidad africana —o indígena—, es la síntesis particular de una contradicción que modela y construye nuestra identidad subcontinental; es la misma también que está considerada en el manifiesto de lo real maravilloso americano. El intento teórico incipiente que subyace en dicho manifiesto supone precisamente esa paradoja; esa «otra» historia, ya no silenciable en la conmemoración del Quinto Centenario del «encontronazo» entre dos mundos, y es la que está valorada e integrada en la visión mestiza —ahora sí mestiza y no como cuando se le atribuyó a Diego Durán—, de los escritores de quienes hemos venido hablando.

Los textos literarios informados por la estética indigenista y la de lo real maravilloso americano son textos dialógicos y cuestionadores que alimentaron la producción neo-indigenista y cimentaron al boom mismo. Y sigue haciéndolo en algunos escritores del *postboom*, si aceptamos como obra precursora de éste último la novela *Yo el Supremo* (1974), de Roa Bastos.[14] En todos estos textos se ha venido narrando el proceso de integración cultural, o epopeya cultural del mestizaje; el vínculo entre lo nocturno y lo diurno para crear un lenguaje latinoamericano que no es ni del vencedor ni el vencido, sino que expresa la hazaña indo-afrohispano-americana que construyó para Latinoamérica una identidad lingüístico-literario mestiza. Y subsanando la omisión de la vertiente africana, quién con mayor autoridad para decirlo que José María Arguedas:

> Los países latinoamericanos sustentados por una tradición indígena milenaria, como México, Perú, Bolivia o Guatemala y Ecuador, han logrado nutrir a sus creadores con el fondo total de esta tradición que no es sólo india sino que contiene una confluencia originalísima de elementos prehispánicos y occidentales. Quienes han realizado la hazaña de hacer obras que son ahora parte del patrimonio universal del arte humano, como Vallejo u Orozco, trabajaron con el total de estos materiales, viviéndolos y manejándolos con sabiduría e inspiración máximas.[15]

---

13. Alejo Carpentier, «El momento musical latinoamericano», en *Revista Unión: edición continental* (México), 2 (1991): 56.
14. Juan Manuel Marcos, *De García Márquez al postboom*, Madrid, Orígenes, 1986, p. 14.
15. José María Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI, 1981, p. 187.

En cuanto a lo que se ha dado en llamar postboom, a falta de mejor nombre y más estudio, Juan Manuel Marcos estima que algunos de sus más destacados representantes también recuperan la «otra» historia:

> Autores de la nueva generación, desmantelando la tradición borgiana, socavando el narcicismo pequeñoburgués, parodiando el discurso establecido, carnavalizando la palabra hegemónica como ha hecho Roa Bastos en *Yo el Supremo*, se encuentran hoy a la vanguardia de lo que provisoriamente se podría llamar el «postboom», un movimiento en que convergen la restauración poética del conflicto lingüístico-cultural que intentan Saúl Ibargoyen y Eraclio Zepeda, la reprobación cervantista de patrones establecidos como hacen Isabel Allende respecto a García Márquez, Osvaldo Soriano respecto a la novela negra, Armando Romero respecto a los cuentos de hadas o Luisa Valenzuela respecto al relato rosa: más allá de las diferentes perspectivas generacionales, estos nuevos autores comparten el compromiso por mostrar con un realismo sin simplificaciones, basado en el arte compilatorio del habla coloquial, ya la revolución antisomocista como ha hecho Antonio Skármeta, ya el callejón sin salida de la plutocracia bogotana que ha descrito Helena Araújo, ya la crisis interna del típico exiliado de los setenta que ha confesado con fuego y deslumbrante poesía callejera Mempo Giardinelli. (Marcos, 1986: 11).

Marcos se refiere a nuevos agentes literarios que insisten e insistirán, en estos tempraneros tiempos de nuestra peculiar postmodernidad, como también lo harán los nuevos agentes históricos, en el ansia libertaria que a pesar de la descontrucción o aniquilación de los «grandes relatos» sigue persistiendo. Ellos abrirán otros capítulos del siempre inconcluso proyecto de emancipación que alimenta las raíces de nuestra América profunda: la mestiza. Porque siempre nos definimos, en lo individual y en lo colectivo, contrariando al destino. Para lograrlo, es tan imprescindible la acción histórica lúcida, como el deseo permanentemente renovado de libertad, que se expresa en la literatura y en la creación de utopías. En la literatura latinoamericana, pues, los discursos de la consecuencia revelan que los supuestos vencidos, volviéndola a escribir e incluyéndose en ella, han sido capaces de resignificar la historia de los vencedores. ▲

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
3/1995/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

Primicias de la cultura de Quito: un ejercicio crítico

Diego Araujo Sánchez

0. Introducción

Hace más de doscientos años, el jueves 5 de enero de 1792, apareció el primer número de *Primicias de la cultura de Quito*.[1] Con una periodicidad de quince días entre una entrega y otra, circularon seis números más hasta el jueves 29 de marzo. Poco antes se había dado a la luz una «Instrucción previa sobre el papel periódico intitulado *Primicias de la cultura de Quito*», como una declaración de las orientaciones básicas que tendría la publicación.

Los actuales análisis semióticos precisan diversos elementos en el proceso de comunicación: el emisor llega al receptor a través de un signo. Ese signo es portador de un mensaje y remite a un contexto o referente. Entre el emisor y receptor se tiende, como puentes de la significación, un canal o contacto y sobre todo un código común.[2]

En esta aproximación a las *Primicias* analizaré cada uno de esos seis elementos: emisor, receptor, signo-mensaje, código, canal y referente. El análisis se hará dentro de una crítica predominantemente textual.

La comunicación es un todo: sus elementos funcionan juntos, se interrelacionan. Aunque por orden de presentación, procuraré separarlos, en muchos otros momentos del análisis será necesaria la consideración simultánea de esos elementos, como en el mismo proceso de comunicación.

La lingüística suele estudiar las funciones básicas del lenguaje según la

1. Francisco Javier Eugenio de Santa Cruz y Espejo, *Primicias de la cultura de Quito*, 2a. edición, Quito, Publicaciones del Museo de Arte e Historia de la Municipalidad de Quito, vol. XXIX, Imprenta Municipal, 1958.
2. Ver Roman Jakobson, «Lingüística y poética», en *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ayuso, 1973.

disposición de esos elementos y el predominio de alguno de ellos en los diversos enunciados: siguiendo aquel modelo, procuraré analizar en las *Primicias* algunas de esas funciones.

Una sola advertencia: aunque el análisis propuesto exige una amplia y exhaustiva exposición de resultados, lo expondré más bien como un apretado esbozo previo.

1. ¿Quién habla?

¿Cómo se manifiesta en *Primicias de la cultura de Quito*[3] y su «Instrucción» el emisor, qué funciones principales desempeña?

Primero, como un observador objetivo: «ningún encono, ninguna rivalidad, ninguna envidia, ninguna bajeza influyen en sus designios y pensamientos», (134) confiesa.

Este observador se propone un fin práctico: señalar los problemas de la sociedad y buscar una solución. Por ello, en el primer número, advierte: «Considerar solamente que no es artífice de los males públicos quien los anuncia con el fin saludable de remediarlos» (135).

Es un observador atento y perceptivo: «El celo y la sensibilidad son los dos polos sobre que estriba el sistema racional... el mundo viviente de vuestro observador», declara en el primer número de *Primicias*.

Segundo, el emisor asume una función predominantemente educativa. Por ello, como suplemento del primer número, divulga una carta dirigida a todos los maestros de primeras letras del Reino de Quito, «sobre el modo fácil de conducir a los niños al entendimiento de las verdades más importantes». Con sentido muy moderno, explica el modo como los maestros pueden utilizar el periódico en el proceso de enseñanza.

Tercero, ese emisor puede desdoblarse para cumplir una función crítica y autocrítica. El número 2 de *Primicias* trae un ensayo filosófico sobre los rasgos de la sensibilidad, uno de los polos del mundo viviente, según había dicho antes el emisor. En el número siguiente, se pone la máscara de una mujer, Erophilia, y escribe una larga carta en la que señala algunos defectos del ensayo acerca de la sensibilidad. Ese desdoblamiento permite al emisor protestar contra «la injusticia del varón respecto de la mujer» y plantear una reflexión precursora de las defensas feministas. «Sí querría que Ud. hubiese empezado sus periódicos dando lugar

---

3. «Primicias de la cultura de Quito», en Eugenio Espejo, *Obras escogidas*, Guayaquil, Publicaciones Educativas Ariel, s/f. En las citas que siguen a continuación, el número entre paréntesis corresponde a textos de esta edición.

preferente a las mujeres y hablando de nosotras con la decencia que demandan la moral y la filosofía» (161), dice este alter ego femenino del emisor. El desdoblamiento, además, permite al observador duplicar la perspectiva de la observación y enriquecerla.

Por la estratagema del desdoblamiento, había anunciado en la «Instrucción previa» que cumpliría un papel de editor: ofrece ordenar los materiales misceláneos del periódico, insta a que le envíen colaboraciones «de dentro y de fuera del Reino», asegura que, si son dictadas por la malignidad, esas colaboraciones servirán «para ir graduando progresivamente el estado de barbarie o de civilización de Quito» (130, 131). Esta función se cumplió parcialmente: un solo emisor es en realidad la fuente casi absoluta de todo el discurso en los siete números. Sin embargo, las *Primicias* acogen otras voces: la del presidente don Luis Muñoz de Guzmán y el obispo de Quito, cuyas sendas cartas se publican como apoyo al suplemento educativo del primer número; la voz del doctor Antonio Marcos que desde Cuenca envía una carta al redactor de las *Primicias* y, como colaboración, una versión de paráfrasis de un salmo, todo lo cual se publica en el número 5, y la voz de quien suscribe, en el número sexto, como Defensor de los Niños, una carta en la cual se oculta la propia pluma de Espejo.

2. Ruptura de los signos

Primicias de la cultura de Quito supone una ruptura de los signos dentro de la tradición literaria colonial. Diversas formas campean en sus páginas: el ensayo filosófico, las cartas, los avisos y un discurso, el que pronunció Eugenio Espejo el 30 de noviembre de 1791, al establecer la sociedad patriótica con el nombre de «Escuela de la Concordia».

Todas estas formas se expresan en una prosa que, juzgada desde la tradición al uso de la época, podría ser calificada como imperfecta y carente de brillos en su textura literaria. Más aún: diversos estudiosos contemporáneos admiten el modesto estilo de Espejo. Así, Philip L. Astuto escribe: «Maestro en sarcasmos, ironía, burla y en especial, sátira en pasquines anónimos, Espejo no fue nunca un gigante literario. Tomó la pluma de enseñar y reformar, no para deslumbrar. Falto de gracia, elegencia y, a menudo de buen «gusto» paradójicamente buscado por él en escritores contemporáneos, su estilo revela sus intenciones didácticas y utilitarias».[4]

Sin embargo el discurso de Espejo rompe con las convenciones barrocas

4. Philip L. Astuto, prólogo a Eugenio de Santa Cruz y Espejo, *Obra educativa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, p. xxii.

todavía imperantes en el medio. El escritor tiene clara conciencia estética de un estilo que se desvía del conceptismo, las sutilezas de los silogismos y la oscuridad de la reflexión teológica y la oratoria sagrada procedentes.

Espejo se burla en *El Nuevo Luciano* de los excesos y enredados galimatías del barroquismo. La prosa suya se orientará hacia la claridad neoclásica. Además, en las *Primicias* el discurso no tiene una función poética, sino referencial y de exposición de ideas. Ello impone ciertas peculiaridades a la prosa, la hace ajustada para nombrar el mundo circundante. No es una prosa solo alusiva o francamente elusiva de ese mundo. Es una prosa que describe realidades o expone un sistema de ideas que pueden tener una aplicación útil. Desde los signos, Espejo es el anuncio precursor de una prosa periodística.

3. Código, mensaje y referente

Esa prosa es portadora de un sentido y lo es gracias a un sistema o conjunto de relaciones. Ese sistema es tributario de una tradición intelectual y literaria. La filosofía iluminista es el más amplio sistema al que se vincula el pensamiento de Espejo. En la «Instrucción previa» descubrimos explícitamente esa relación. Allí Espejo parte de la convicción de que el hombre se encuentra dotado de talento de observación. Si usa ese talento desde los primeros días de la infancia, asegura el progreso del conocimiento. «Ese talento ilustrado con la antorcha de la verdad, conducido por el camino de la justicia y moderado por las amables cadenas de la Religión, vuelve al hombre sencillo en su conducta, severo en sus costumbres, pío hacia el Autor de su existencia, dulce y obsequioso para con sus semejantes», escribe Espejo (129).

Las experiencia y la razón como guías del conocimiento delatan en la reflexión del autor las huellas del Siglo de las Luces. Pero su obra cobra coherencia gracias a un más próximo sistema de relaciones que la sustenta.

El código de *Primicias de la cultura de Quito* permite que los signos funcionen con las siguientes características:

1) Como una respuesta reflexiva a la realidad concreta. Nada es pura disquisición teórica, invasión de temas, preocupaciones y realidades ajenas. Espejo rompe así con una tradición característica del mundo colonizado donde la reflexión y la representación se alejan de las propias realidades, las desvalorizan y las juzgan desde los intereses de la metrópoli.

2) Con una función crítica y autocrítica: buscan definir la realidad quiteña. «El conocimiento propio es el origen de nuestra felicidad» (138), leemos en las *Primicias*.

El diagnóstico más radical de la realidad quiteña se presenta en el Discurso de la Escuela de la Concordia:

Para decir verdad, señor —dice Espejo— nosotros estamos destituidos de educación; nos falta los medios de prosperar. No nos mueven los estímulos de honor, y el buen gusto anda muy lejos de nosotros: molestas y humillantes verdades por cierto! pero dignas de que un filósofo las descubra y las haga escuchar, porque su oficio es decir con sencillez y generosidad los males que llevan a los umbrales de la muerte la República. Si yo hubiese de proferir palabras de un traidor agrado, me las ministraría copiosamente esa venenosa destructora del universo, la adulación: y ésta misma me inspirara el seductor lenguaje de llamaros, ahora mismo, con vil lisonja, ilustrados, sabios, ricos y felices. No lo sois: hablemos con el idioma de la escritura santa: vivimos en la más grosera ignorancia y la miseria más deplorable... (173, 174).

En muchas otras páginas de las *Primicias* la pintura tiene rasgos análogos: estamos en el ángulo más remoto y oscuro de la tierra (131), si volvemos la vista a la realidad más inmediata hallamos enemistad, esclavitud, guerra, discordia, desdicha, guerra, despecho, ignorancia, vicio, ausencia de amor (162).

3) Pero los signos funcionan al mismo tiempo como medios de restaurar la confianza en el genio quiteño: valoran lo propio, no responden a una visión trágica, cerrada, sino a una concepción que cree en la posibilidad de cambiar la realidad. Las páginas más significativas, en este sentido, son las que alaba el genio artesanal quiteño en el Discurso de la Escuela de la Concordia. A pesar de los limitados recursos materiales, «el pintor y el farolero, el herrero y el sombrero, el franjero y el escultor, el latonero y el zapatero, el omnicio y universal artista presentan a vuestros ojos preciosidades, que la frecuencia de verlas nos induce a la injusticia de no admirarlas» (172), anota Espejo. Y más adelante, exalta a Miguel de Santiago, el Padre Carlos, Caspicara y otras personalidades.

4) Y los signos están inspirados por el patriotismo, una sólida fe religiosa y un explícito monarquismo.

Las primeras generaciones que expresan una cierta noción de patria y un fuerte sentido de arraigo americanista son las de los jesuitas expulsados por Carlos III. El Padre Mariano Andrade se despidió de Quito con llanto en los ojos. Juan de Velasco escribió en Italia la *Historia del reino de Quito*. Juan Bautista Aguirre se consumía en la nostalgia de su Guayaquil amado y de ese Quito, cuyo diseño humorístico era también una forma de apasionado conocimiento y apropiación de las flaquezas de la ciudad y sus habitantes.

Espejo muestra lo quiteño como distinto, en su reflexión alienta la idea de Quito como una comunidad histórica, un destino, una vocación. Por ello nombra reiteradamente a la patria: Amada patria mía, repite varias veces. Y confiesa: «...se atreve el editor de las *Primicias* de Quito a predicar siempre su amor patriótico [...] la patria es su madre, y este nombre augusto le es de ternura inexplicable, de consolidación, de respeto, de dulzura suavísima; y así ama a su patria sobre todo lo que acá puede amarse terreno y frágil...» (168). El amor patrio es parte de la esencia moral del cuerpo político. Espejo no se deja llevar por el desencanto: «Un día resucitará la patria —escribe— pero los que fomentarán su aliento y los que

tratarán de mantenerla con vida, sin duda que no serán los que habiendo pasado las tres partes de sus años en pequeñeces no están para aplicar sus facultades a estudios desconocidos y prolijos...» (170).

Hay sin duda en él una verdadera conciencia nacional. Por eso, en su Discurso de la Escuela de la Concordia, llega inclusive el autor a invocar «el orgullo nacional» como una segunda fuente de la felicidad pública. Ese orgullo es una virtud que distingue al indolente del hombre sensible (177).

Además de ese amor a la patria, Espejo manifiesta un sólido amor a Dios y la adhesión al monarca. Esta última adhesión explica el que en las *Primicias* no se pongan en duda la autoridad del Rey ni de sus representantes en Quito. Pero, como en las cartas en las cuales el emisor se desdobla y oculta, aunque haga profesión de fe en el poder establecido como táctica para llevar adelante el programa de la Sociedad Patriótica que había creado con el nombre de Escuela de la Concordia, Espejo pone los fundamentos de una teoría crítica que serviría más adelante contra el propio poder establecido: la conciencia de los límites y errores de la sociedad colonial, la valoración y el conocimiento propio, la aproximación al genio y sensibilidad de los quiteños, la conciencia de patria y el orgullo nacional, la convicción de que puede transformarse la realidad... [5]

Cuando leemos, por ejemplo, textos como éste: «Verá entonces la Europa, pues que hasta ahora no lo ha visto o ha fingido que no lo ve, que la más copiosa ilustración de los espíritus, que el más acendrado cultivo de los entendimientos, que la entera proscripción de la barbarie de estos pueblos, es la más segura cadena del vasallaje», me parece que, como en las cartas de Erophilia o el Defensor de los Niños, el discurso del único emisor se desdobla y permite una doble lectura: el afirmar que la ilustración es segura cadena de vasallaje complacía a las autoridades españolas, al poder establecido. Esa transacción política le permitía seguir adelante con la Sociedad Patriótica para resolver los problemas de Quito. Pero el Espejo subterráneo pensaba sin duda lo contrario: esa ilustración era el único camino para romper el vasallaje.

4. Contacto y receptor

El canal que pone en contacto a emisor y receptor es, como se dice en la «Instrucción previa», el papel periódico. Es una producción material, un artefacto, un bien que admite suscripciones, «a razón de real y medio de plata por cada pliego completo» (132), según leemos en la «Instrucción previa».

Las características de ese canal condicionan el discurso. Tiene una función

---

5. Cfr. Varios, *Espejo: conciencia crítica de su época*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1978.

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

más inmediatamente útil que el libro, su difusión es más rápida y amplia, puede mezclar con mayor flexibilidad diversas formas: ensayo, discurso, cartas, avisos...

Este tipo de papeles periódicos germinan en diversos lugares de la América colonial como preámbulo de difusión de las letras que perdurará a lo largo del siglo XIX hasta cuando el periódico se vista con los trajes del moderno periodismo tal como se practica profesionalmente hasta nuestros días.

¿Cuáles fueron los receptores de *Primicias de la cultura de Quito*?

Espejo había diagnosticado la crisis de la sociedad colonial: miseria e ignorancia, falta de cultivo de las ciencias, carencia de instrumentos, libros, medios y maestros, ausencia de amor...

Poner remedio a esos males en su *hic et nunc*, exigía un acuerdo social. Por ello la Escuela de la Concordia. Espejo piensa sin duda al comienzo en un amplio público. Pero declara después que el receptor preferido es la juventud quiteña. «Sobre todo podemos decir que la niña de nuestros ojos —escribe— es la juventud quiteña a quien dedicamos los crepúsculos de nuestros conocimientos» (170).

El proyecto de la Escuela de la Concordia fracasaría. En 1793 Carlos IV expide una cédula real en la que desaprueba la Sociedad Patriótica. *Primicias de la cultura de Quito* es recibida con oposición. En el tercer número, ya hace una aclaración: el Cabildo Eclesiástico no se suscribió al periódico como erróneamente anunció en el primer número. Y en el siguiente número, cuenta la recepción de las *Primicias*, cuando se refiere a ciertos espíritus que «alterados con sólo el epígrafe del periódico propendieron a difundir por toda la ciudad el espíritu de contradicción, de odio y de saña a su editor. Este, por su parte, procuró atentamente calmar los ánimos inquietos, convidándoles a que escribieran, o según su genio y alcances, o según algunos asuntos de la mayor importancia y propios del día. Nada ha bastado a serenarlos, y antes sí, han contribuido en fomentar una sorda persecución de los papeles del y al autor. No se diga una palabra acerca de los poquísimos suscriptores, hijos de Quito, que los han honrado...» (169).

La recepción es una prueba final de la función radicalmente crítica de las *Primicias*. Lo ejemplar y en último término más original de las *Primicias* es la propuesta de un método crítico. Los componentes de la comunicación en *Primicias de la cultura de Quito* y su «Instrucción previa» nos descubren las características de ese método crítico. Con el temprano fracaso de la publicación, con la desaprobada Sociedad Patriótica de la Escuela de la Concordia, Eugenio Espejo cerraba una notable etapa de lucha.

Después, el ejercicio crítico le llevaría por senderos más radicales aún. Pero ello debería ser objeto de otro análisis.▲

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
3/1995/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

ACERCA DE LA MODERNIDAD Y LA POESÍA ECUATORIANA*

Iván Carvajal

Para Hugo Salazar Tamariz,
en su septuagésimo aniversario.

En este ensayo me propongo intentar una aproximación a un grupo de textos, unidos por un evento en rigor extra-poético, como es un concurso de poesía, pero que manifiestan en conjunto algunas tendencias del vínculo de nuestra poesía con la modernidad. Este ensayo fue presentado, como ponencia, en el Encuentro de Literatura realizado en la Universidad de Cuenca en noviembre de 1993 y, como en esa ocasión, está dedicado a Hugo Salazar Tamariz, quien celebraba su septuagésimo aniversario en ese año. Otro motivo, extra-poético éste, que sin embargo nos sitúa en la vía de una tradición de la que formamos parte, es la poesía contemporánea escrita por ecuatorianos. En esta versión, prescindiré de la primera parte de la ponencia presentada en Cuenca, «Poesía y modernidad», necesaria en la apertura de la discusión del encuentro, pero no aquí; evito así la reiteración de un problema ampliamente debatido.

SOBRE EL MOVIMIENTO POÉTICO EN ECUADOR

Pienso que en Ecuador la poesía —la lírica más precisamente, pero en general la literatura artística— como movimiento, como productividad de sentido que tiene continuidad, emerge solo en nuestro siglo, a partir de los «decapitados» y sobre todo de Medardo Angel Silva, quien, a mi modo de ver, merece un tratamiento que permita ver un punto de inflexión en que culmina nuestro

* Versión corregida de la ponencia presentada en el Encuentro de Literatura, Universidad de Cuenca, 1993.

modernismo, epigonal ciertamente de Rubén Darío y Herrera y Reissig. Incluso más radicalmente: emerge en la división de aguas que implica la crítica en acto a los «decapitados» y al modernismo en general. No quiero decir con ello que no haya habido algunos poetas dignos de mención para nosotros, ecuatorianos de fines del siglo XX, en la colonia y en el siglo XIX; pero es evidente que se trata de una poesía menor, epigonal de la española, sin obras verdaderamente relevantes con la sola excepción de Olmedo. Hablo además de la poesía escrita en castellano. Pero en el siglo XX nos encontramos ante otra situación: la apertura cosmopolita, la escritura de poesía no epigonal, la contemporaneidad de nuestra poesía con las grandes tendencias poéticas latinoamericanas, el surgimiento de voces que producen obras vigorosas a partir de una indagación por nuestro modo de ser, nuestro mundo histórico-cultural. Incluso, contamos con la emergencia de formas singulares que surgen para expresar esa afirmación poética, como en el caso de Dávila Andrade.

Ese movimiento, que arranca claramente en la década de los 20, por el vínculo con las vanguardias que representan, bajo dos modos distintos, Alfredo Gangotena [1] y Hugo Mayo,[2] nos coloca en la tradición de la modernidad y sus rupturas, para decirlo con las palabras de Octavio Paz. Y nos coloca en esa tradición de manera contemporánea a los grandes movimientos vanguardistas de América Latina, de España y, más ampliamente, de Occidente, y luego, afín a la postvanguardista, si se me permite la palabra para designar la poesía que se escribe desde fines de la Segunda Guerra Mundial.

Ello se revela en las formas poéticas, pero también en los vínculos de Hugo Mayo con los ultraístas o los estridentistas; en la pertenencia de Gangotena al círculo de Max Jacob, su amistad con Henri Michaux y Jules Supervielle, y en algún momento con Paul Claudel, en la coincidencia de Alfredo Gangotena con Vicente Huidobro —aunque después del chileno— en el gesto que constituye, para un americano hispanohablante, el escribir en francés; en las relaciones de Jorge Carrera Andrade con otros poetas contemporáneos. América Latina participa activamente en los movimientos vanguardistas. Y, dentro de esa participación, en esa y la siguiente década, aparecen dos poetas cuyas obras van a marcar en muchos sentidos las tendencias de la posterior poesía escrita por ecuatorianos, tanto por la influencia directa en algunos de nuestros poetas, como por la demarcación de líneas de adscripción y oposición, o al menos de diferencia, entre individuos y grupos que se reclaman como sus herederos: esos poetas son

---

1. Alfredo Gangotena (1904-1944): *Orogénie*, 1928; *Absence*, 1932; *Tempestad secreta*, 1940. Poesía, trad. de Gonzalo Escudero y Filoteo Samaniego, 1956.
2. Hugo Mayo, seudónimo de Miguel Augusto Egas (1897-1988). Fundó las revistas vanguardistas *Sínguios*, 1922, y *Motocicleta*, 1924. Su obra se recogió y publicó tardíamente: *El regreso*, 1975; *Poemas*, 1976; *El zaguán de aluminio*, 1982, reelaboración de los textos originales escritos hacia 1921 y perdidos por el autor; y *Chamarasca*, 1984.

César Vallejo y Pablo Neruda.

Trilce, Poemas en prosa, Poemas humanos, España, aparta de mí este cáliz, constituyen una fulgurante poesía de apertura a los desgarramientos del hombre contemporáneo en su dimensión universal, desde la experiencia del hombre de los Andes, del cholo que contiene lo indio, vive un cristianismo en movimiento crítico, agónico, que no se refiere ya a la Iglesia sino a la Pasión. Es la voz del mestizo que habla sobre otra España, no ya la de la conquista y la colonia, sino la desgarrada por la Guerra Civil y la Modernidad. La apertura de Vallejo hacia el mundo moderno es vivida en un triple registro: el ser andino, la agonía cristiana y los efectos de su utopía comunista; apertura que anhela un futuro distinto, de justicia y comunidad, pero que mantiene abiertas las heridas, que pone al ser en el mundo, en la temporalidad del presente y sus abismos.

Residencia en la tierra comparte ese modo poético de iluminar la experiencia del hombre contemporáneo, hurgando en sus soledades, en sus pasiones, en la fuerza del erotismo. Pero será ante todo el *Canto general,* con su ambicioso proyecto de cantar una historia, de dotarnos de un origen, de raíces, míticas por cierto, el poema de Neruda que habrá de repercutir más entre nosotros.

Un singular concurso de poesía

Quiero ahora detenerme en un acontecimiento singular: un concurso de poesía que se realiza en un año que, espero mostrarlo, resulta excepcional para adentrarnos en el estudio de las tendencias de la poesía ecuatoriana postvanguardista. Un concurso de poesía es siempre un evento que coloca a los poemas bajo una perspectiva algo exterior al hecho poético. Gustos de jurados, condiciones establecidas para las obras participantes, tendencias a las que adscriben los promotores, a veces literarias, a veces políticas: así, en ocasiones se premian obras y autores que, con el paso del tiempo, se revelan insignificantes, como también se han ignorado o relegado obras verdaderamente revolucionarias, poetas fundamentales. En ocasiones, la justicia de los fallos se ha consagrado a través del tiempo. Desde el Premio Nobel para abajo... Pero en este caso, se trata de un concurso que tiene la virtud de hacernos visibles las tendencias de la poesía ecuatoriana configuradas hacia fines de la década de los años 50.

1959. El diario *El Universo* de Guayaquil convoca al primer concurso Ismael Pérez Pazmiño. El primer premio se otorga a «Sinfonía de los antepasados», de Hugo Salazar Tamariz; el segundo, a «Boletín y elegía de las mitas», de César Dávila Andrade, y el tercero, a «Caballo en desnudo», de Hugo Mayo.[3] En ese

3. El veredicto del jurado y los textos están publicados en *Poesía ecuatoriana del siglo XX: ganadores del Concurso Ismael Pérez Pazmiño,* Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

año, Carrera Andrade[4] publica *Hombre planetario* y Jorge Enrique Adoum[5] prepara *Dios trajo la sombra*, tercera parte de *Los cuadernos de la tierra*. El primero de enero de ese año, había triunfado la insurrección del pueblo cubano dirigida por Fidel Castro, el Che Guevara y Camilo Cienfuegos: comenzaba en Cuba ese complejo proceso que condujo al socialismo a la cubana. Martí y Marx: lo latinoamericano, lo universal.

En ese año, en Ecuador, se produjo la masacre de junio en Guayaquil, como consecuencia de la represión violenta de un levantamiento popular inorgánico, pura resistencia del cuerpo colectivo ante la miseria ocasionada por las crisis en los mercados del banano. Fue un año de enfrentamientos del centro y la izquierda contra el gobierno de Camilo Ponce. Gobierno que, a su vez, había entregado todo su esfuerzo a la construcción del puente denominado de la Unidad Nacional sobre los ríos Daule y Babahoyo y a la construcción del Puerto Nuevo de Guayaquil: un esfuerzo que lograba, por fin, unir por vía terrestre a Guayaquil con Quito, a la sierra con la costa... Un siglo después de iniciado por García Moreno podía finalmente culminar ese proyecto. Gobierno que, si bien había derechizado la representación institucional de la cultura, había en cambio motivado la edición de la Biblioteca Mínima (editada en Puebla, México, por la Secretaría de la XI Conferencia Panamericana y Editorial Cajica) que, como puede comprobarse, mira más bien al pasado e ignora prácticamente lo fundamental de la obra poética y narrativa del siglo XX. Con todo, no deja de ser un valioso testimonio de la literatura nacional. Si la Conferencia Panamericana no se realizó en Quito, la capital comenzó, a partir de entonces, a modificarse: emergió el modernismo funcionalista en la arquitectura, con el Palacio Legislativo y el Hotel Quito. Guayaquil, por la concentración del capital comercial y bancario, por la afluencia masiva de campesinos despojados de tierra o de trabajo por la crisis, iba en este sentido —para la época— a la cabeza del proceso de urbanización. Sin embargo, tanto Guayaquil como Quito estaban aún lejos de contar con medio millón de habitantes. Eran ciudades de pequeña dimensión. Por las carreteras que unían las ciudades, generalmente empedradas, no se podía circular a más de sesenta kilómetros por hora. De mis recuerdos de infancia mantengo vivos los continuos accidentes en las estrechas vías serranas o de acceso a la costa: derrumbes, vehículos que caían a profundos abismos. Los vínculos por vía aérea eran celebrados como proeza familiar por la mayoría de la población, con fotografías de viajero y grupo en los aeropuertos; pero viajar en tren era todavía un verdadero encanto. Con la economía bananera, se ensanchaban las fronteras agrícolas,

---

4. Jorge Carrera Andrade (1903-1978), *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.
5. Jorge Enrique Adoum (1926). Los textos citados pertenecen a «Los orígenes», *Los cuadernos de la tierra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1963.

surgían algunos pueblos caóticos: Santo Domingo de los Colorados (al que se llegaba, desde Quito, por una carretera al borde del abismo, por la cual no podía pasar a la vez sino un solo vehículo) o Quevedo. Y en la sierra, aumentaban las tensiones en el campo, dada la supervivencia de formas precapitalistas: huasipungos, aparcerías, arrimaje. Tensión que se expresaba en movimientos del campesinado indígena, en la transformación de algunos sectores terratenientes que optaban por «modernizarse», convirtiendo sus haciendas cerealistas en empresas ganaderas; en la lucha por la reforma agraria, que la Revolución Cubana acababa de poner al orden del día. La población ecuatoriana era, para entonces, fundamentalmente rural. El índice de analfabetismo superaba el 50% de la población adulta y los niveles de escolaridad media y superior eran bastante bajos. Todavía era posible saber de memoria el nombre de los establecimientos de educación media de Quito o Guayaquil, y junto con éstas, solo Cuenca, Loja y Portoviejo contaban con universidades.

La pregunta por nuestro ser histórico

Es evidente que esa realidad —posterior en década y media al fin de la Segunda Guerra Mundial, al estallido de la bomba en Hiroshima, ante el acontecimiento de la Revolución Cubana— tenía que modificar la comprensión de la historia, sacudir las conciencias, devolvernos nuevamente a la pregunta por nuestro ser histórico, nacional, nuestra posición en el mundo contemporáneo.

Gangotena había expresado casi tres décadas antes la tensión entre el hombre de la pequeña aldea y toda una cultura: el cristianismo, Pascal, la herencia hispánica como herencia de un sentimiento agónico. El nombre con que designa a su primer libro es todo un símbolo: *Orogenia*. Y no porque constituya un manifiesto de alguien vinculado profesionalmente a la ingeniería de minas, sino a causa de la indagación por el fundamento de la existencia: las raíces, lo mineral, lo escondido, son símbolos de lo telúrico, en tanto sustrato del ser-ahí, de la existencia. Pese a su profesión, Gangotena en su poesía y en su vida es del todo ajeno al mecanicismo, al tecnicismo: por el contrario, la trayectoria de su pensamiento va de Pascal al Heidegger de *Ser y tiempo*.

Carrera Andrade, a su turno, se había hecho cargo de otra tarea poética: designar lo visible, nombrar lo que está a mano, ante la luz. Alguna vez, el malogrado crítico Ramiro Rivas se refirió a esa obsesión de Carrera Andrade por nombrar las cosas con cierto dejo objetivista, a pesar del juego metafórico o más bien a causa de él, como una expresión del afán posesivo del burgués. Yo no creo que sea justa esa apreciación de Rivas. Veo algo más profundo en esa cualidad de la primera poesía de Carrera Andrade: teníamos, como pueblo, que empezar nombrando las cosas. Maravillados por las semejanzas y las diferencias que ponía nuestra visión, ante la iluminación de las cosas producida por nuestra intensa luz,

conjugación del sol y los Andes, y la iluminación que devenía de la apropiación de la lengua (con los antecedentes de Olmedo, Montalvo, el modernismo), Carrera y algunos de sus contemporáneos tenían que designar. Y establecer las correspondencias. Nombrar desde nuestra «provincia»: acto encantatorio, de apropiación de la lengua más que de las cosas; acto de emergencia de la conciencia en medio del mundo, a través del contacto con los objetos. De ahí, también, la intensidad metafórica de la poesía de Carrera que es también visible en otros poetas de los años 20 y 30. Es la apropiación de la lengua castellana como lengua de un poetizar que inicia una trayectoria.

Junto a esa necesidad de nombrar, que aún no ponía en cuestión la posibilidad del decir el mundo con el lenguaje poético —como, por caso, lo hará radicalmente, a fines de la década del 30, José Gorostiza—, necesidad que se vuelve pasión, emerge en nuestra poesía la instauración de la visibilidad de la tierra, el suelo, las montañas, las selvas, los mares, el cielo, sin las mediaciones de cánones poéticos importados, sean lexicales, estróficos o rítmicos. Heredera del modernismo latinoamericano, con su fibra cosmopolita, su capacidad para absorber y transfigurar, la poesía de Carrera y sus contemporáneos tuvo la tarea de constituir un imaginario en torno del ser humano y la naturaleza en los Andes ecuatoriales. Ante todo, debió signar la presencia de los Andes. Pasión telúrica: presente en el propio Gangotena, pero luego también en Dávila Andrade.[6]

Una de las primeras líneas temáticas que se advierten en la poesía de Dávila Andrade tiene que ver con la fuerza telúrica y aún cósmica, con el descubrimiento de un espacio ante el que se detiene el aliento, la inteligencia: «Espacio, me has vencido». Vivimos en una *Catedral salvaje*. Catedral: lo que se levanta a los cielos, la plegaria de piedra, la invocación a Dios. Salvaje: lo opuesto a lo civilizado, a lo moderno, a la razón. Catedral: símbolo de unidad con lo infinito; experiencia mística, tan cara al poeta. Pero, además, «salvaje». Tan salvaje que es la roca misma. Y quien haya ascendido al menos una vez al páramo de Cajas, cerca de Cuenca, como a otra cualquiera de nuestras montañas, habrá sentido, en el desfiladero, ese detenimiento del aliento, al que Kant bautizó como experiencia de lo sublime. Apertura al infinito desde el borde de un abismo, experiencia del vértigo:

> ¡Catedral! ¡Cataclismo de monstruos y volúmenes, eres!
> ¡Piedra veloz circula por tu fuego como un pez sanguinario!
> ¡Llueve sol consumido y verde! ¡Moho y sangre! ¡Sal y esperma!
> ¡Como árbol que se pudre, gotea corrupción el firmamento!

---

6. César Dávila Andrade (1919-1967). La Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede Cuenca, y el Banco Central publicaron dos tomos de sus obras completas, *I Poesía; II Relato*, Cuenca-Quito, 1984.

Mitología de los orígenes y utopías futuras

Así, nuestros «orígenes» aparecen, en primera instancia, signados por lo telúrico, como una peculiar geografía. Pero en esa geografía, ya en el origen, se perfila la orfandad, la carencia, la soledad.

Soledad, aquí nos recibió la noche,
aquí tu amor de yodo, tu corpórea
violencia, como una paz de azufre.

Qué difícil, amor, tu territorio:
era la ceñuda geografía, la dentadura
lenta del océano mordiendo el hueso
de la orilla, y el jaguar
como un relámpago del suelo.

Así comienza *Los orígenes* de Adoum (1952). Geografía áspera, violenta, en la que «un pueblo antiguo» (Salazar Tamariz),[7] nuestro origen, nuestros ancestros, despliega su esfuerzo. La poesía se vuelve hacia el mito. Hubo necesidad de instituir mitologías: una tras otra, en pos de Neruda, emergieron las construcciones de los orígenes, de las génesis a partir de lo telúrico. «Yo no tuve destino sino esfuerzo», dice Adoum. Esfuerzo que permite descubrir no solamente los ventisqueros, sino el liquen, la cabuya, la madera: lo vegetal, lo animal, lo animado. Salazar, por su parte, inicia *El habitante amenazado* con un canto que enfatiza esa fuerza telúrica:

Somos un pueblo antiguo,
viejo como la miel,
como la sombra,
como las altas hojas,
tan pegado a la áspera corteza que,
de lejos.
nadie nos diría seres sino topografía.

Zurcidos a la tierra hemos estado siglos azules
y amargos siglos,
hollando la ya enterrada
edad de la montaña,
los sucesivos cauces de los ríos
y comiendo del ácimo concepto de los frutos.

---

7. Hugo Salazar Tamariz (1923). Ha escrito novelas, dramas y en verso: *Transparencia en el trébol,*

El mito exige el relato. Con Adoum, con Salazar Tamariz, asistimos a un desborde de lo narrativo: el sujeto lírico bordea el canto épico, si bien cualquier epopeya se vuelve imposible en la modernidad, aunque fuese periférica. Al cantar, el hablante narra la historia —mítica— de un pueblo que emerge desde lo telúrico, la génesis desde la tierra —sol y Andes— de lo indio, la «sustancia misma de la nacionalidad», en términos de la ideología del estado nacional que se va tornando dominante de modo paulatino. Así, el poema de Salazar Tamariz narra las hambres del viejo pueblo, el andar bajo la tempestad, los olores vegetales, el vínculo sagrado con la tierra y los muertos —imagen que a la vez da cuenta del vínculo del poeta con los ancestros—. El mito constituido en el poema establece así un orden de legitimidad anterior a los efectivamente históricos, sobre todo, el colonial y el republicano.

Todo ello para volverse luego hacia la mirada del extraño que, de lejos, no verá sino una audaz topografía:

> Nadie que nos viera,
> de lejos,
> nos creyera,
> sin acaso
> ni ocaso,
> ¡sino una audaz topografía!

No se puede menos que pensar que ese ojo extraño es el europeo. De inmediato viene a la memoria el eurocentrismo de la introducción a las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* de Hegel y otros textos por el estilo: en América no hay historia sino pura geografía. Sin embargo, desde dentro es posible aprehender la miel, la luz y las tinieblas, la semejanza (en el poema se repiten los símiles: «como la miel», «como la sombra», «como las altas hojas», «como el fruto», «como viril olor de árbol», «como la tempestad de lluvia», «como en la más amada hembra», etc.) y, por ello, también la diferenciación entre las cosas, y entre éstas y el hombre. Hombre que, sin embargo, es un nosotros. También en el poema de Adoum a que me he referido, el «yo», el sujeto del poema, es en realidad un nosotros. Pero un «nosotros» —aún si se encubre en un «yo»— aún indiferenciado: una comunidad. ¿Qué comunidad? Una comunidad indígena, ancestral, esto es, una construcción puramente mítica de los poemas de Adoum, de Salazar Tamariz. Ecuatorianos de la segunda mitad del siglo XX; modernos pero de una manera peculiar; urbanos, pero de pequeñas urbes; herederos de la cultura occidental, pero marginales en esa cultura (¿marginales? ¿en sus umbrales?), requeríamos de un origen distinto a Israel, Grecia, Roma, en fin, Europa. La

---

1948; *Mi parcela de magia*, 1949; *El habitante amenazado*, 1955; *Poemas desnudos*, 1958; *Sinfonía de los antepasados*, 1960; *Apuntes del forastero*, 1963; *Tres poemas*, 1968.

poesía fue vehículo para constituir ese mito, levantado sobre los restos del mundo indígena anterior a la conquista española, gracias a la persistencia del cuerpo del indio, de sus ceremonias entremezcladas con la religiosidad católica, que permitían vislumbrar lo otro de Europa, de lo occidental. Lo que sin embargo marca esa experiencia es que la lengua en que se escribe no puede ser sino el castellano: no ya una lengua abstracta, aprehendida en la gramática y la retórica, sino el castellano hablado en estas tierras. Y como lengua poética, la lengua de Garcilaso, San Juan de la Cruz, Cervantes, Quevedo, Góngora, de Machado y García Lorca, de Olmedo, Martí y Darío, a la vez que aquella que sonaba en el habla cotidiana. Sin embargo, el reiterado recurso al símil en Salazar Tamariz bien podría ser visto como una marca retórica de la problemática apropiación de la lengua castellana como lengua de nuestro poetizar hispano-andino, y aún de la problemática relación entre las palabras de la lengua hispana y las cosas que se tenían ante la mano, pese a los cuatro siglos que esa lengua ya tenía de afincada en el país. Por tanto, esa lengua devenía legado, y revela en su uso poético la marca de esa herencia, habida del extranjero de Salazar, del conquistador de Adoum. Síntoma que me parece decisivo en la lectura del acontecer de nuestra poesía.

Por cierto, junto a la mitificación del pasado, se estableció una promesa de futuro, que ya en nuestro país tenía nombre: «socialismo», «comunismo». El primer Partido Socialista Ecuatoriano, del que surgieron luego el PSE y el PCE, se fundó en 1926; pero ya antes Belisario Quevedo, reconociendo que el momento que vivía el Ecuador correspondía al liberalismo y al positivismo, había saludado a la Revolución Bolchevique en su promesa de futuro.

Sin embargo, la alteridad de la conquista, del mundo colonial, de la supervivencia feudataria, no solamente debía situarse en el futuro, en la promesa de la utopía a conquistar, aprehendida a través de una manera teleológica de asimilar el marxismo, más la doctrina de los funcionarios que el pensamiento del fundador. Para que ese futuro fuese posible, debía existir un suelo, un fundamento histórico: se lo intuyó en la supervivencia de lo telúrico y en el pueblo indio. Algo tienen que ver con ello el escaso desarrollo industrial, la consiguiente inexistencia de una numerosa y fuerte clase obrera, e incluso Mariátegui y figuras indias como la legendaria Dolores Cacuango. Pero sería una reducción por demás grosera explicar esa peculiaridad de la poesía con esas solas referencias. Hay, en esa necesidad de un origen que instituye un mito, todo un conjunto de aspectos: una visión teleológica de la historia, la emergencia de la alteridad respecto de Occidente y Europa que requiere plantear un núcleo genético, la manifestación de esa singular fractura entre la cultura y la naturaleza que expresan los mitos de fundación, la afanosa búsqueda de una vinculación armónica con la tierra ante la amenaza de las fuerzas de la modernidad, el anhelo utópico, la búsqueda de una patria para la poesía y el lenguaje, el desgarramiento de la subjetividad entre la individuación y el afán de comunidad —manifestación también de una peculiar manera de vivir la modernidad—. Y ese entretejido configura una visión de la

historia y del mundo, dramática y muy moderna, en tanto articula en el presente una perspectiva del pasado y una del porvenir, que se da en singladura con algo tan premoderno como es la urgencia de un mito fundante y de una comunidad ligada a las fuerzas primigenias de la Tierra, comunidad de individuos más bien indiferenciados, a no ser por los oficios —artesanales y del campo— que son los que aparecen, por ejemplo, en los poemas de Salazar Tamariz.

Esa necesidad de un mito sobre los orígenes y la visión dramática del pasado, que desembocaba en un mundo presente que debía ser puesto en cuestión, no solo denunciado sino transformado, devino en un acercamiento de la poesía a la prosa, en la incorporación de formas prosaicas —narrativas— en el poema, por el historicismo incorporado al pensamiento poético. Demandó una retórica narrativa, una modalidad próxima al canto épico, aunque siempre atravesada por el desgarramiento lírico, tal vez ocasionado por la fractura del ser del mestizo, la fractura de un mundo bastante aldeano y campesino que se derrumbaba, el anhelo de una modernidad justa, libre, democrática, y la estrechez —en fin, aldeana— de la existencia. Esa fractura se evidencia en Salazar Tamariz a través del ritmo sincopado, incluso excitado del poema, que busca una disposición del texto marcada por los cortes y los espacios en blanco.

El habitante amenazado de Salazar Tamariz (1a. edición: 1955; 2a.: 1971) muestra la arquitectura de ese historicismo. Veamos los títulos de los cantos: «Las raíces» (al que corresponden los versos citados anteriormente), «Sometimiento», «Desencadenamiento», «Flagelamientos», «Los otros», «Levantamiento», «Identidad». Luego siguen los «poemas contra el pacto militar», que tienen menor importancia para nuestro interés. Los cantos segundo, tercero y cuarto, desde su título, nos hablan de la historia colonial, de la servidumbre. Pasemos revista a quiénes son «los otros» del quinto canto:

Otros pueblos más viejos parieron máquinas
y encendieron la luz;
cortando el sueño milenario a los metales
les vistieron el color del movimiento.
...
Se ponían las ruedas
y motores al pecho,
amándolas como a hijos
o cosechas,
como a letras
o alas...
...

Cambiaron el paisaje con fábricas
y grandes fantasías de cemento.

Emocionaba ver el metal en vigilia,
la ronda de la química,
el mecanizado horizonte...

¿Se trata, acaso, de algún futurismo tardío?... Los «otros» son los hijos del industrialismo moderno, el proletariado: «Luchaban por su comida diaria», «Los más viejos izaron sus máquinas al tope, / unieron las ciudades / y los campos, / por el lado del hombre, / en la arteria femoral de los suburbios». Los otros «Luchaban por un nuevo concepto»... La visión que tiene Salazar, en esa década de los cincuenta, sobre el mundo industrial moderno, se liga poco a los objetos. Contrasta su referencia a las «máquinas», la «química», el «cemento» y «la arteria femoral de los suburbios», nociones más bien abstractas del mundo moderno, con su descripción del mundo campesino. También, como se verá más adelante, con la percepción que Carrera Andrade tenía ya entonces sobre la vida moderna. Salazar Tamariz habla en nombre del campo, en la espera de una revolución que provenía del mundo moderno, «el nuevo concepto», esto es, una revolución progresista, socialista. Pero se advierte que ese nuevo concepto mantiene una ambigua relación con el modernismo industrial: lo prosigue y vagamente se intuye que lo niega, pero no existe crítica explícita del productivismo, de la técnica moderna. Sobre *El habitante amenazado,* en su versión final, habría que decir que, como era usual en muchos poetas de izquierda de la época, las exigencias de la militancia y el partidarismo llevaron a Salazar Tamariz a perderse a menudo en una versificación de circunstancia, que se revela en el subtítulo que da a su texto: «Poema contra el pacto militar». Hay mucho de ampulosidad innecesaria, de grito agitacional, del figurado combate soñado por los revolucionarios de café —que, a fin de cuentas, fueron los únicos revolucionarios que tuvimos—: pasó con Hugo Salazar Tamariz y pasó con muchos otros durante esos años y las dos décadas posteriores.

Sinfonía de los antepasados

En el inicio de *Sinfonía de los antepasados,* el locutor es igualmente un nosotros («Solos/ y de puntillas al borde del asombro/ estamos...»), que define su «estar» y su «ser» en referencia a «ellos», los antepasados. Ese «nosotros» señala: «... volvemos la cabeza, / muy solos, / como los campesinos que retornan cargando / su brazada de trigo». ¿Como los campesinos? ¿Acaso, más bien, no pretende el sujeto lírico —y aún y sobre todo el poeta— prestar su voz para que se expresen los campesinos indígenas? ¿Quiénes vuelven la cabeza?... Luego, el poema se desplaza a una invocación dirigida a «ellos», lo que implica un cambio de la persona gramatical a quien y sobre quien habla el sujeto poético: del «ellos» al «vosotros». No hay, como tampoco en los otros poemas de Hugo Salazar

citados, nombres propios. Hay, en oposición al «nosotros», y al «ellos» —«vosotros»— antepasados, un «Alguien» que dice «alargando su voz tibia y desnuda / Somos sombra labrada por anónimas sombras». Voz oracular que no es la del sujeto poético, pues este afirma «y es verdad». Ese «Alguien» anónimo y oracular es la única voz singular. En la indagación sobre el sujeto colectivo y su anclaje en los antepasados, conviene tener presente que en el poema se suceden las múltiples referencias al campo: «el viento sobre la buena tierra», «vasijas», «cereal», «surco», «huerta abonada», «hormiga», «árbol añoso», «maíz», etc.

El poema deviene una invocación a los antepasados. «Oh / vosotros, / sentados sobre la vieja piedra / grande / junto al quicio sin puerta / y sin esperas». Puede advertirse la recurrencia a la fuerza de lo telúrico: la inmovilidad de la piedra ante el quicio sin puerta... La invocación permite la emergencia del «yo» singularizado: «¡Cómo escucho ese eco de vuestra audaz carrera / insatisfecha». Esos antepasados invocados, obviamente son los ancestros constituidos por el mito del origen, esto es, el mundo indígena precolonial idealizado («Oh, manes de los chasquis») y son la fuerza que anima el movimiento hacia la utopía. ¿Pero en dónde está la utopía: atrás, como en los horizontes míticos premodernos, o adelante, como en las utopías revolucionarias?:

Y,
con todos vosotros estaré,
la alborada
en que despierte el hombre liberado
y hermoso,
dueño
y señor del júbilo,
la canción
y la raza,
después de haber limpiado de sus ojos el polvo.

Boletín y elegía de las mitas

A diferencia del poema de Salazar Tamariz, «Boletín y elegía de las mitas» sitúa al indio directamente en el contexto histórico colonial: es un testimonio, como indica ya «Boletín», y es una elegía. No hay referencia alguna a un pasado mítico ideal, como en Adoum o en Salazar Tamariz. Pero también hay utopía, solo al final del poema, en la forma de anuncio de una resurrección. Más que historicismo, hay un anclaje en un pasaje de la historia de la servidumbre, para hablar de la violencia, la destrucción de la vida que implicó el colonialismo. Situación particular de los indios de la Audiencia de Quito, documentada por Aquiles Pérez en un trabajo historiográfico notable —*Las mitas en la Real Audiencia de Quito*—, que en el poema de Dávila Andrade se transmuta en un

desgarrado manifiesto de la condición humana, de los humillados y ofendidos, del cuerpo sometido a viles padecimientos por la codicia del poderoso. Poema escrito con recursos narrativos, refiere hechos —que verdaderamente se dieron en la época colonial— consignando nombres de las víctimas y de los lugares en que se padece la tortura, el hambre, el frío, la agonía. El poema construye su ritmo a partir de una singular puesta en movimiento de la sonoridad de los significantes, que proviene de los nombres de indígenas y de la toponimia. Y desde el primer verso sitúa, a través de ese recurso de la designación enumerativa, la singularidad de la persona que sufre, que invoca al dios Pachacámac, aunque esa singularidad se repita en cada indígena, en cada Indio-Cristo:

> Yo soy Juan Atampam, Blas Llaguárcos, Bernabé Ladña,
> Andrés Chabla, Isidro Guamancela, Pablo Pumacuri,
> ...
> Nací y agonicé en Chorlaví, Chamanal, Tanlagua,
> ...
> Padecí todo el Cristo de mi raza en Tixán, en Saucay.
> ...
> Añadí así, más blancura y dolor a la Cruz que trujeron mis verdugos.

María Rosa Crespo y otros críticos han trabajado ya sobre el paralelismo existente entre el poema de Dávila Andrade y la Pasión de Cristo. Por mi parte, quisiera más bien insistir en el decisivo giro hacia el cuerpo que tiene el poema de Dávila Andrade: el poema habla del padecer de los cuerpos de los indios, sobre el cuerpo de la tierra. Esa corporeidad se expresa en esa obsesionante enumeración de nombres propios indígenas, sonoridad que coloca el cuerpo de los significantes como fuerza estructurante del poema. ¡Al fin nombres de indios tan pródigamente arrojados en el cuerpo de un poema! ¡Tantos nombres de lugares localizados en nuestros Andes! Contrasta con la sumisión del indio en la colonia y luego en la república, esa enorme libertad de Dávila Andrade para irrumpir contra la sintaxis y el léxico del castellano, a fin de dejar fluir la sonoridad de un habla, marcada por la cercanía al quechua, permitiendo con ello una experiencia poética del todo inaugural, basada en procedimientos translingüísticos, en una operante transculturación en el texto poético.

Dávila Andrade sabía bien de agonías. De la experiencia dolorosa del cuerpo: «mucho agonicé», «nos trasquilaron hasta el frío la cabeza», «con cuchillo de abrir chanchos, / cortáronle testes», «Cayó de bruces en la flor de su cuerpo», «ya sin hambre de puro no comer», «Mi hija partida en dos por Alférez Quintanilla. / Mujer, de conviviente de él. Dos hijos muertos a látigo», y así. Experiencia del cuerpo en trapiches, obrajes, minas, huasicamías: toda la larga lista de los lugares oprobiosos de la servidumbre. Indios-Cristos que padecen, además, por una servidumbre impuesta con la Cruz, con la Iglesia. Y sabía bien de la agonía como experiencia del poema, de la poesía: en la fragmentación del poema, en el vértigo

que incorpora la «música» de los significantes, en la narración descarnada, el poema es más que metáfora del padecer. Es vía en que la corporeidad tiene una radical experiencia patética.

Como elegía que se pronuncia por los cuerpos, de indios e indias, el poema también implora. Implora al dios de los indios: Pachacámac. Al nivel declarativo del poema, esto es así. Mas, si nos detenemos en este aspecto, podemos advertir, en primer lugar, que el Pachacámac dios único, o dios trinitario, es una creación del padre Las Casas y los dominicos, dentro de una estrategia de conquista, como observaba Ruth Moya en una conferencia pronunciada en la Universidad de Cuenca a inicios de 1993. Este Pachacámac híbrido, entre católico e indígena, permite la oposición entre Cristo, «único Viracocha, sin ropa, sin espuelas, sin acial / Todito él, ... una sola llaga salpicada» y los Amos-Viracochas torturadores, con su Iglesia y su obsecuente servidor, el mestizo, «de tanto odio para nosotros/ por retorcido de sangre». En un segundo nivel, el Pachacámac de Dávila Andrade nos proyecta ya sobre su personal mística, presente en *Oda al Arquitecto* y que continuará a lo largo de su vida:

> Oh, Pachacámac. ¡Señor del Universo!
> Tú que no eres hembra ni varón.
> Tú que eres Todo y eres Nada.
> Oyeme, escúchame.
> Como el venado herido por la sed
> te busco y sólo a Ti te adoro.

Esta invocación, a mi modo de ver, proyecta el padecimiento del indio, el sufrimiento de su cuerpo, como también del cuerpo de Cristo, sobre la condición humana, como esencial disposición al padecimiento y la agonía. Es, igualmente, un indicio de la identificación del cuerpo del poeta y sus dolores, de su existencia en suma, con esos dolores de otros cuerpos, que siempre son otros espíritus. Proyección de una singularidad histórica sobre la universalidad de la condición humana.

En el poema de Dávila Andrade, el indicio de utopía tiene que ver ante todo con el anuncio de una resurrección:

> ¡Vuelvo, Alzome!
> Levántome después del Tercer Siglo, de entre los Muertos!

Resurrección que afirma la vuelta al nombre, a la singularidad, a la identidad india. Afirmación, por tanto, de la existencia —del cuerpo y del espíritu—:

Comaguara, soy. Gualanlema, Quilaquilago, Caxicondor,
Pumacuri, Tomayco, Chuqitaype, Guartatana, Duchinachay,
Dumbay, Soy!
¡Somos! ¡Seremos! ¡Soy!

«Boletín y elegía de las mitas» se construye sobre la contigüidad creada por las aliteraciones y las enumeraciones. Nombra las entidades de una manera distinta a la utilizada por Carrera Andrade y sus contemporáneos, dos décadas atrás. Se puede establecer la diferencia en la construcción metafórica, en el léxico, en la función de la imagen en el desarrollo narrativo del padecer: «chorro en ristre de sangre», «llorando granizo viejo por mejillas». En otro plano, el poema de Dávila Andrade pone en tensión el vínculo del hablante con la lengua hasta provocar el vértigo en que ésta se abisma: violencias sintácticas, supresiones del artículo, gerundios, arcaísmos, términos mixtos entre quichua y castellano, deformaciones del léxico, nombres propios quichuas. Por una parte, el nivel lingüístico contribuye a postular al locutor del poema: el indio, el mitayo en general. Por otra, trasluce la grieta de nuestro ser mestizo. Grieta que nos angustia, que abre la singularidad de una historia, de ritmos temporales, que motiva gran parte de nuestra tradición poética. ¿Qué somos, a fin de cuentas?...

Una última constatación: en «Boletín y elegía de las mitas» la necesidad de concentración en el acontecimiento histórico de referencia y el tono elegíaco del poema, impiden por completo el juego irónico.

Caballo en desnudo

El poema de Hugo Mayo, «Caballo en desnudo», que nos sitúa en otra tendencia de la producción poética, es por el contrario un poema analógico e irónico. «Caballo en desnudo» se mantiene en las preocupaciones vanguardistas de Hugo Mayo: importa la autonomía del poema; más que el tema, su textura. Se puede interpretar el caballo del poema como analogía, metáfora e ironía del poema mismo. Y del poeta. Dicen los tres primeros versos: «¡Se viene el caballo! / Y a galope ha entrado de lleno en la pampa. / En la pampa». Los recursos narrativos del poema, a la par que cuentan los movimientos del caballo, narran el decurso del poema. Hasta la muerte del caballo, hasta el fin del poema: «El caballo para llorarlo, / para llorarlo, el caballo». ¿Metáfora del poema? ¿No es el poema mismo metáfora de la vida? Y metáfora del poeta, lo cual posibilita el despliegue de la ironía. «¡Qué caballo!» = «¡Qué poeta!».

Hugo Mayo no coloca el acento sobre la condición histórica, sino sobre el sustrato transhistórico de la existencia: la vida es ritmo («¡El caballo crea un ritmo!»), presencia desmedida, respiración, alegría, arrestos, porfía, trote («¡Qué caballo! / ¡Cómo trota y nos sitúa ante la muerte!»), locura («¡El caballo en su

locura!»), figura, ímpetu, límite, meta, lujuria, esperanza, amoríos, muerte. En el elogio —irónico— del caballo, se canta a la vida misma, con un dejo humorístico.

El poema de Hugo Mayo expresa la posición del sujeto que mira, en la exterioridad, su propio modo de existir, sus pasiones. Expone en la exterioridad la fuerza de la propia interioridad. El recurso retórico que sirve a Hugo Mayo para afirmar la singularidad es la enumeración de actos, la descripción del movimiento. El caballo es una metáfora de la singularidad de la vida, pero como aspecto de la vida universal: el caballo (pero ¡qué caballo!) vive su propio destino, tan singular y a la vez tan universal. Y, dado que el despliegue de su potencia lleva a su límite, en su muerte, ese destino encuentra —irónicamente— su grandeza. ¡Pero tenía que ser un caballo, un animal, evocación del campo!

El hombre planetario

En ese año 1959, Jorge Carrera Andrade publica *Hombre planetario*. El texto responde a otra retórica. Es un poema construido sobre la base de los recursos que más caracterizan el poetizar de Carrera: el juego metafórico, la unión inusual de epítetos o aposiciones, de imágenes constituidas por verbos y nombres que hablan de acciones sorprendentes: «La ciudad me cautiva, red de piedra», «el teatro de la calle», «gabán de viento», «Lunes, puntual obrero»; «beso de la tierra», «abeja celestina», «estallan las corolas», «pez de aire», etc., etc.

Pero si en esa retórica hay más bien continuidad formal con la obra anterior de Carrera y, por tanto, un mantenerse atrás de las innovaciones retóricas que introduce sobre todo Dávila Andrade, frente a los textos a que me he referido, el de Carrera marca una diferencia decisiva en la perspectiva que nos interesa: la relación de la poesía escrita por ecuatorianos con la modernidad. El yo lírico de *Hombre planetario* se identifica como hombre moderno, urbano, el hombre de la calle, aunque heredero de Ulises, Parsifal, Hamlet y Segismundo: esto es, el «burgués» contemporáneo, o si se prefiere, el individuo de la sociedad burguesa. Es el hombre moderno, solitario, camino a la nada: «Camino, mas no avanzo. / Mis pasos me conducen a la nada / por una calle...»: el hombre de cabeza hueca. Y la proximidad de la nada, clava en la conciencia la pregunta por el ser: «¿Soy esa sombra sola / que aparece de pronto sobre el vidrio / de los escaparates? / ¿O aquel hombre que pasa / y que entra siempre por la misma puerta?». La experiencia de la soledad, de la incertidumbre, el rápido desvanecimiento de la identidad, se presenta como experiencia colectiva, universal. Es, irónicamente, el fundamento del reconocimiento del otro:

> Me reconozco en todos, pero nunca
> me encuentro en donde estoy. No voy conmigo
> sino muy pocas veces, a escondidas.

Me busco casi siempre sin hallarme,
y mis monedas cuento a medianoche.
¿Malbaraté el caudal de mi existencia?
¿Dilapidé mi oro? Nada importa:
se pasa sin pagar al fin del viaje
la invisible frontera.

El hombre moderno, de la sociedad burguesa, cuenta las monedas a medianoche. La experiencia de la vida se cuenta como se cuentan las monedas. Cada cual tiene su caudal. Pero, a diferencia del egipcio o del griego antiguo, no necesita llevar la moneda en la boca para cruzar la invisible frontera de la muerte.

El poema de Carrera vuelve varias veces sobre la interrogación por el ser, por la identidad. Interrogación que nace de la incertidumbre, pero que tiene un sustrato, un suelo, en la correspondencia universal, en la analogía y unión de las cosas dentro de la totalidad del universo: «¿Soy solo un rostro, un nombre / un mecanismo oscuro y misterioso / que responde a la planta y al lucero?». La indagación por el fundamento del ser es una preocupación moderna. La razón moderna, por su teleologismo, necesita proponerse fundamentos. ¿Cuál es el fundamento de mi conciencia, de mi propia vida?: «Soy sólo un visitante / y creo ser el dueño de casa de mi cuerpo», se dice desesperanzado el sujeto lírico.

El poeta moderno, del romanticismo a las vanguardias, vive con la pasión del absoluto. En búsqueda de un fulgor eterno. El yo lírico configurado en los textos de Carrera Andrade es un buscador de eternidad: «Eternidad, te busco en cada cosa: / en la piedra quemada por los siglos /.....Eternidad, te busco en el espacio /..... Eternidad, te busco en el minuto». Y en esa búsqueda de la eternidad y lo absoluto, el sujeto desemboca en el encuentro del ahora. El sujeto lírico, que confiesa que ha vivido «sesenta años en un día / y en una hora de amor / sesenta eternidades», descubre cómo el anhelo de eternidad se resuelve en el ahora. El tiempo cósmico es siempre un ahora, sin fin, omnipresente.

Junto a esa revelación del ahora, que a juicio de Paz será el núcleo de organización de la presencia del tiempo en el hombre «ultramoderno», en el hombre de la actualidad, hay otra revelación para Carrera Andrade: «Amor es más que sabiduría». Dos estancias de su poema se oponen en este plano de lo erótico. En la séptima estancia, el cuerpo de la mujer amada «es un país de leche y miel», un «manantial perdido». En ese cuerpo, en ese amor, se trabaja para alcanzar el infinito: «Minero del amor, cavo sin tregua / hasta hallar el filón del infinito». En oposición al sentimiento que emerge de la presencia de la mujer amada que expresan estos versos, en la siguiente estancia del poema (VIII) se realiza una presentación absolutamente satírica de la «Eva del Siglo Veinte».

Si el poema canta al automóvil, al símbolo de la máquina y del desplazamiento en el siglo veinte, a los fabricantes de la Gran Vitamina Universal, esto es, a la técnica, lo hace, igualmente, de modo irónico. La ironía, hija de la crítica moderna, vástago de la inteligencia racionalista, se manifiesta en su radical

cuestionamiento a los efectos de ese racionalismo moderno, de su técnica y su industria: la producción de la uniformidad entre los hombres, el hombre masificado —negación objetiva de la individualidad libre—, ese caro ideal de la Ilustración:

> ¡oh amos de la prisa, los que arrancan
> de su sueño a los árboles!
> ...
> (Qué haré yo sin mi angustia metafísica,
> sin mi dolencia azul? ¿Qué harán los hombres
> cuando ya nada sientan, mecanismos
> perfectos, uniformes?)

El horror a la uniformidad surgió ante las formas políticas del fascismo, del estalinismo, y también ante lo que Adorno y Horkheimer llamaron «industria cultural de masas». El poeta expresa su repudio a un mundo mecanizado y administrado al extremo, en que el conocimiento mismo olvida lo esencial para volcarse hacia la técnica. Epoca del cumplimiento del dominio técnico del mundo, la ciencia se instituye no en función de la vida esencial sino de la tecnología. El poeta advierte:

> ¿Los artefactos, las perfectas máquinas,
> el autómata de ojo de luz verde
> igualan por lo menos a una abeja
> ...
> Todo puede crear la humana ciencia,
> menos ese resorte del instinto
> o de la voluntad, menos la vida.

El gran enigma del «oscuro planeta en que vivimos» es la vida misma. Y ese enigma es, desde la perspectiva del conocimiento, superior incluso a la conquista del cosmos. «Yo intento comprender los movimientos / de plantas y animales y me digo: / Por ahora me basta con la tierra». El conocimiento de la tierra: he ahí, entonces, la tarea de la poesía frente a la ciencia moderna. El mantener vívida la pregunta por la vida, por el ser. Por la patria o, mejor aún, la *matria*. Por la unidad del hombre y la tierra /los entes en la totalidad del universo: «Seres elementales, plantas, piedras, / animalitos libres y perfectos: / fragmentos nada más del puro cántico total del universo».

En esa totalidad, en ese entretejido, se despliega el Yo, que luego de atravesar el mundo, se recobra como «un ser terrestre en suma», con un cuerpo constituido en correspondencia con la multiplicidad del mundo, con una lengua, ligado a lugares claves del mundo actual (París: el arte; Nueva York: la tecnología, el mundo financiero; Moscú: el socialismo). Pero ante todo, con una raíz:

Arbol de Amazonas mis arterias,
mi frente de París, ojos del trópico,
mi lengua americana y española,
hombros de Nueva York y de Moscú,
pero fija, invisible,
mi raíz en el suelo equinoccial...

No se puede ser hombre universal, planetario, sin una raíz, sin una particularidad cultural, social, histórica. Sin un pueblo, sin una lengua.

El poema de Carrera Andrade se pronuncia sobre la libertad del hombre moderno, sobre la paz. Y, de modo absolutamente moderno, sobre Dios, a propósito justamente de la lucha por la libertad de los pueblos: «(Dios estaba escondido en una granja / y contempló en silencio / el sacrificio de los inocentes / y su mundo en escombros)». Dios no puede ser percibido sino en la distancia, ajeno a los avatares del hombre... puesto entre paréntesis: cumplimiento de la secularización del mundo moderno.

Por todo lo indicado, me parece que *Hombre planetario* es un poema que constituye un manifiesto de modernidad. Modernidad que tiene como referencia, como sustrato, las singularidades que intentan expresar los poemas de Dávila Andrade, Salazar Tamariz y Adoum ya citados: no incompletitud, sino la especificidad de una modernidad que tiene una pesada herencia colonial y de servidumbre, que se da en la forma periférica proveniente de la dependencia neocolonial en el capitalismo del siglo veinte.

Y, para concluir: recordemos que en ese año de 1959 Adoum preparaba la tercera parte de *Los cuadernos de la tierra,* «Dios trajo la sombra». Efraín Jara Idrovo,[8] por su parte, buscaba en las islas Galápagos esa singular soledad que configura la conciencia del hombre moderno. Ya no se trataba de encontrar un origen, sino de indagar por el ser a partir de la existencia singular, del sí mismo, en un gesto de radical ironía y aislamiento, lo cual se expresará luego en la personalísima mitología y utopía del poeta: su imaginario lleva el nombre de Galápagos, las Islas Encantadas. Lo que encontramos en el poema escrito un año más tarde, «Ulises y las sirenas», que es como su personal manifiesto poético:

¿Hacia dónde navega,
Ulises, tu trirreme
con sus remos de sangre y velas de delirio?

¿Vas al centro de tu alma?
¿Buscas amor? ¿Certeza?

El viento de ti nace y hacia ti te conduce. ▲

8. Efraín Jara Idrovo (1926). *El mundo de las evidencias,* Cuenca, 1980, recoge sus primeros libros. El texto citado está tomado de esta edición.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
3/1995/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

BREVE PANORAMA DE LA NARRATIVA CUBANA ACTUAL

Begoña Huertas Uhagón

Cualquier acercamiento a la actividad artística cubana de los últimos años obliga a hacer referencia al llamado por unos 'quinquenio gris' (1971-1976), por otros 'decenio negro' (toda la década de los 70). Esta referencia es necesaria por cuanto la producción posterior a esas fechas se relaciona —ya sea para negarlos— con los parámetros literarios establecidos entonces. Durante los años ochenta, la reacción de los escritores en contra de aquellas pautas que empobrecieron el panorama literario irá perfilando una línea definida que conformará, al fin, la nueva tendencia de la narrativa actual.

En aquellos primeros años de la década del setenta, se impusieron unas pautas literarias que pronto constreñirían el quehacer literario de los escritores cubanos. En el discurso del Primer Congreso de Educación y Cultura (1971), las palabras de Fidel Castro en cuanto a la creación artística dieron un giro a la política cultural que el gobierno cubano había mantenido hasta entonces. Así, aspectos que habían sido negados en debates anteriores se verán ahora alentados desde los organismos oficiales: el énfasis en la función didáctica de la obra literaria (cuando antes se había insistido en negar la simplificación, aun a riesgo de ser herméticos), la creación de héroes positivos y el ensalzamiento de los logros revolucionarios (cuando se habían rechazado las simplificaciones maniqueas), la perspectiva materialista dialéctica (cuando se había alentado la experimentación en todos los sentidos).

Los años setenta se caracterizaron, en fin, por la restricción en las diferentes vías de creación literaria ante unas motivaciones de «urgencia política». El hecho de que existieran obras que no se publicaron por ser consideradas en aquel momento «inconvenientes», o que se publicaran y alentaran textos de bajo aporte estético, cuyo único mérito era la explícita defensa de una ideología, mermó considerablemente la validez del conjunto literario de ese período. Por su parte, la crítica perdió su carácter polémico al priorizar el juicio ideológico sobre los logros meramente artísticos. El desolador panorama se completaba con escritores que aplicaban miméticamente los esquemas al uso o aquellos que, no motivados

por las pautas establecidas, interrumpieron su producción o asumieron la condición de escribir para un futuro.

De «desconcierto estético» ha calificado los primeros años de esta década Imeldo Alvarez.[1] El «hueco», el «bache» tras el año 1971 —como lo denomina Salvador Redonet[2]— se debe, según este crítico, a que ciertos autores se sintieron obligados «a la sobre carga y la explicitación a toda costa» frente al «diversionismo» literario combatido duramente en esos años.[3] También Francisco López Sacha observa «un vacío en las formas y en los contenidos», cuya causa no era sino la exaltación de «una cuentística de los hechos, una crónica edificante y laudatoria de los grandes sucesos».[4]

Ese lapso de extralimitaciones y distorsiones por parte de los responsables culturales, que conllevó en muchos casos la postergación de publicaciones, ocasionó también un fenómeno de autocensura por parte de los propios escritores que, como observa Lisandro Otero, solo será superado en la década posterior.[5] En este contexto, la joven promoción de narradores que surgiera en los años 60 ve frenada su actividad literaria casi recién comenzada, cuando no todavía inédita. Para los escritores nacidos alrededor de 1950, ese 'decenio negro' coincide con su período de formación, viéndose de este modo condicionados por un peso del cual deberán desprenderse. Arturo Arango, perteneciente a este grupo, observa al respecto: «fuimos formados en el sectarismo, en el dogmatismo, traumas con los que hemos tenido que romper desde dentro».[6]

Será en los años finales de esa aciaga década para la literatura cuando comiencen a alzarse las voces de denuncia ante esa situación insostenible. *El Caimán Barbudo,* órgano de los jóvenes artistas, será una de las publicaciones más activas en este sentido. A partir de 1978 en las páginas de esta revista, y en los primeros años ochenta en el conjunto de las publicaciones literarias de la isla, irán apareciendo críticas explícitas a los problemas silenciados hasta entonces. La creación del Ministerio de Cultura en 1976 y las palabras del ministro Armando Hart reiterando su empeño en diferenciar la tarea del ministerio de la labor de los artistas, y de evitar la intromisión de los primeros y de cualquier patrón estético

---

1. Imeldo Alvarez, *Glosas y criterios*, La Habana, Ediciones Unión, 1988, p. 81.
2. Dennis Matos Leyva, «Tomar el cuento por asalto» (entrevista a Salvador Redonet), *Letras cubanas* (La Habana), 9 (1988): 292.
3. Salvador Redonet, «Contar el cuento (1959-1983)», *Revista de literatura cubana* (La Habana) III, 4 (1985); 69.
4. Francisco López Sacha, «El cuento cubano ante la crítica: un fiscal silencioso frente a un niño travieso», en *La literatura cubana ante la crítica. Textos del Fórum de la Crítica e Investigación Literarias*, José Rodríguez Feo, editor, La Habana, Ediciones Unión, 1990, pp. 20-21.
5. Lisandro Otero, «Esa terca columna apasionada. La cultura cubana: 1959-1988», *Plural* (México) XVIII-VII, 211 (1989); 35.
6. Manuel Henríquez Lagarde, «La literatura no perdona las concesiones» (entrevista a Arturo Arango), *El Caimán Barbudo* (La Habana) 254 (1989); 18-19.

en esa labor[7] contribuye también a propiciar un vuelco en el panorama. La revitalización del ambiente cultural se refleja, entre otros muchos indicios, en la frecuencia de actos organizados[8] o en la aparición de nuevas revistas literarias.[9]

Una nueva etapa para la narrativa cubana. Los años 80

La voz de alerta que dieron los intelectuales cubanos ante el estancamiento cultural de los años setenta fue cobrando forma y aumentando su intensidad a lo largo de la década pasada. La denuncia de los escritores apuntó directamente a los males que aquejaban a la práctica literaria:

> Me preocupa de la novela (...) su estiramiento, su solemnidad, su falta de humor (...) las situaciones por lo general se inspiran en una realidad que se quisiera y no la que es (...) el compromiso político se entiende torcidamente y los elementos de crítica y autocrítica se relegan a tan terceros planos que es imposible descubrirlos.[10]

Los autores harán continua referencia, sin tapujos, a esas pautas de política cultural que dificultaran e incluso paralizaran su labor creativa:

> La libertad de expresión (...) fue olvidándose, algunas veces francamente deformándose, en la misma medida que se introdujeron en nuestra sociedad la burocracia y el dogmatismo, aparecieron los controles (...) lo que se ha dado en llamar la 'inhibición responsable' para, por malabarismos del lenguaje no llamarle autocensura porque presupone una censura previa.[11]

---

7. En Luis Báez, *Cambiar las reglas del juego*, La Habana, Letras Cubanas, 1983, pp. 9-11.
8. Podrían mencionarse, entre los más destacados, las Jornadas de Narrativa Cubana celebradas en Santiago de Cuba —desarrolladas por primera vez en 1979 y continuadas en 1980 y 1981—, el Encuentro de Narradores y Críticos en 1982, el Primer Fórum de Literatura Cubana celebrado en La Habana en octubre de 1983, el ciclo organizado por Casa de las Américas titulado «¿Qué escriben ahora?» —donde se abre un debate con los escritores sobre su obra en marcha—, el Coloquio Nacional de Crítica Artística y Literaria en 1986 que reúne a los críticos de las nuevas generaciones o el Fórum de Crítica de 1987.
9. *Anales del Caribe* (1981) —dedicada a la crítica e investigación de la literatura del ámbito caribeño—, *Criterios* (1982) y *Temas* (1983) —ambas centradas en cuestiones teórico-metodológicas—, *Imán* (1984) —anuario del Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier que se ocupa de la obra del escritor cubano—, *Enigma* (1986) —ceñida a la temática específica del género policíaco—, *Revista de literatura cubana* (1982) —que centra su interés en la obra de los jóvenes creadores—, o *Letras cubanas* (1986) —también dedicada a la producción cubana contemporánea—.
10. Alejandro Querejeta, en Madeline Cámara, «Los caballeros de la mesa redonda», *Letras cubana* (La Habana) I, 3 (1987); 223-224.
11. Raúl García Riverón, Diego Rodríguez Arche y Jorge Alonso Padilla, «Crisis no es mala palabra I», *Bohemia* (La Habana) 34 (1989); 6-7.

La posibilidad de enjuiciamiento crítico respalda en los escritores el ánimo de llevar a las obras los problemas y las contradicciones diarias que unos años antes fueran acalladas por esa «inhibición responsable». En contraste con buena parte de la narrativa del 'quinquenio gris', el tratamiento de los conflictos revolucionarios no se hará ya partiendo de una abstracción 'héroe' ni manteniendo el foco de atención en el gran acontecimiento colectivo, sino basándose en una ***visión individual y cotidiana,*** en la cara 'irrelevante' que no constataría un cronista épico. Comienza a surgir, como apunta ya Ambrosio Fornet en 1983, una narrativa con «deseo de concreción», de «afincarse en lo singular».[12] Es evidente la voluntad, por parte de los autores, de acercarse a los conflictos diarios, a temas que quizás en la década anterior pudieran haber sido juzgados inconvenientes: el machismo, el esquematismo ideológico, la demagogia, la burocracia o la doble moral. Los escritores rompen de este modo, conscientemente, con el ensalzamiento laudatorio de los logros revolucionarios que, sin duda, lastrara la producción anterior. Las colas en la carnicería o los problemas de pareja vienen a sustituir a los conflictos bélicos, a la construcción del socialismo o al triunfalismo épico. Los cuentos de Rafael Soler abren ya un brecha en este sentido en 1976. «Un lugar del cuerpo», de este autor, constituye un excelente ejemplo de estas nuevas motivaciones literarias. En el relato, en plena crisis de los misiles, un miliciano no puede más que darle vueltas al 'simple' hecho de la infidelidad de su mujer. En unos conflictivos y, sin duda, trascendentes momentos para el país, el miliciano solo puede sentir «deseos de gritarles: ¡compañeros, me están pegando los tarros!».

Las reflexiones socio-políticas explícitas desaparecen de la narrativa cubana más reciente. Las vivencias de los personajes remiten a ellas, pero de manera indirecta. El primer plano lo ocupa el orden más personal, más intimista. Otro de los muchos ejemplos que ilustrarían este aspecto lo constituye el relato «No le digas que la quieres», de Senel Paz. En él, la posible consideración socio-política (el sexo bajo el punto de vista de un revolucionario, el comportamiento de un buen militante, etc.) cede el lugar principal a los detalles más nimios, a las consideraciones más individuales:

> «¿El *Manifiesto comunista* dice eso? Voy a leerlo.» «Léelo, léelo, que dice otras cosas, además.» Me quedé pensando en todo eso. La cosa política, quiero decir. Y me juré que iba a ocuparme del mundo, de verdad, y no iba a tener más fallas (...) Claro que no era esto lo que yo pensaba cuando iba a recoger a Vivian aquel día. No. Yo pensaba en ella y veía cómo me arreglaba el menudo para que no me siguiera sonando en los bolsillos al caminar.

---

12. Ambrosio Fornet, «La nueva novela cubana: pronóstico de los 80», suplemento literario de *Revolución y cultura* (La Habana) I, 2 (1983); 5.

El enjuiciamiento crítico de los conflictos actuales en la narrativa más reciente no ha escatimado temas de atención. La prostitución, la libertad de expresión o los límites del poder surgen de forma natural en el retrato habanero de Luis Manuel García, *Habanecer*. Esa *perspectiva crítica* desde la cual se abordan los asuntos comunes está lejos de pretender establecer pautas o juicios de valor. La riqueza de matices huye de las dualidades simplistas. Los conflictos que se les plantean a los personajes no se resuelven mediante el esquema bueno/malo. La denuncia de la marginación de los homosexuales en «El lobo, el bosque y el hombre nuevo», de Senel Paz, se abre a la exploración de conflictos íntimos que los personajes enfrentan sin respuestas categóricas. Las diferentes perspectivas, los conflictos internos son la tónica de este relato donde el protagonista llega a preguntarse: «¿me estaré volviendo un hijo de puta?».

Los personajes de la más reciente narrativa no se plantean, en general, estar con o contra la Revolución. Viven en ella. Sin ignorar los conflictos, los roces en uno o en otro plano —más bien otorgándoles un protagonismo indiscutible en la obra—, no se trata ya del fuera/dentro, revolucionario/ contrarrevolucionario. *Las iniciales de la tierra*, de Jesús Díaz, es en este sentido un ejemplo excepcional de esa pretensión por difuminar las fronteras entre lo heroico y lo no heroico. Su protagonista, Carlos Pérez Cifredo, ha de hacer un recuento de su vida para decidir ante una asamblea si merece o no ser nominado mejor trabajador del año. A este planteamiento simplista, blanco/negro, positivo/negativo, se enfrenta sin embargo una narración que incide en mostrar la complejidad del carácter del pesonaje. A lo largo de toda la obra —y mediante una excelente prosa intimista, desenfadada, humorística— se van perfilando sus contradicciones internas y sus contradicciones con los demás. Al final, el propio relato niega su planteamiento. Es imposible aislar ciertos datos objetivos y valorarlos en términos de bueno o malo. Al mismo lector, como a la asamblea reunida en las últimas páginas de la novela, se le pide un juicio que el relato se ha ocupado, con mucho acierto, de rebatir.

También el *humor* recupera un espacio que artificialmente le había sido negado. Utilizado como arma crítica, el choteo cubano en la producción literaria más reciente no dejará burócrata con cabeza. Luis Manuel García critica con sorna la intransigencia en *Aventuras eslavas de don Antolín del Corojo:*

> algunos funcionarios cubanos, estetas, analistas de la moda y filosófo empíricos por más señas, determinaron que el enemigo más temible no era el imperialismo, sino la minifalda, los Beatles y el pelo largo. Algunos hasta sugirieron las virtudes ideológicas de la calvicie.

A menudo el humor constituye la base misma de la voz narradora. La espontaneidad del discurso es uno de los rasgos que singularizan la obra de estos autores. *Donjuanes*, de Reinaldo Montero, es un buen ejemplo de ese tono

desenfadado desde el cual se abordan los diferentes conflictos de la juventud cubana.

Ese tono espontáneo esconde en ocasiones una cuidada elaboración formal. La calidad de esta producción viene motivada por la necesidad de superar el empobrecimiento literario de los setenta. Francisco López Sacha lo explica así: «El sentimiento de humildad le hacía a uno trabajar muy finamente la página, ya que la literatura que le precedía era una literatura descuidada, que no ahondaba realmente en resortes literarios. Y uno quería que hubiera literatura».[13]

También Senel Paz ha insistido en la necesidad de recuperar la autonomía y la riqueza del lenguaje literario tras ese desolador período. Reaccionando contra el 'facilismo' literario y la benevolencia crítica de los setenta, la narrativa cubana se lanza a explorar los diferentes recursos lingüísticos. Esa ***voluntad de experimentación*** que revela la última producción contrasta con la rigidez de la narrativa precedente. Por otra parte, esa preocupación por los aspectos formales, por las posibilidades literarias de los textos, va unida a cómplices guiños al lector que facilitan la lectura.

En definitiva, los años ochenta constituyen una etapa de revitalización narrativa cuyo resultado es un corpus de obras literarias interesantes por sí mismas, y no solo por lo negación que suponen del período anterior. El decenio de los setenta es ya un paréntesis superado y ha pasado a formar parte del material literario que anima la creación de los escritores cubanos. La última novela de Jesús Díaz hasta el momento, *Las palabras perdidas*, refleja con gran acierto y toda su crudeza esta problemática:

> Escribir o callar, se repitió, enceguecido por la insoportable alternancia de sombras y fogonazos. Entonces había optado por el silencio, aun cuando Una se lo reprochó amargamente, convencida de que sólo resistiendo lograría conservar su dignidad (...) ¿Tendrían razón el Rojo y Una al negarles el saludo, proclamando a los cuatro vientos que el Gordo y él habían traicionado la amistad y la literatura? ¿Ellos, al replicar que Una y el Rojo no pasaban de ser un par de esnobs resentidos que no servían más que para orquestar escándalos?

Narrativa en tiempos de crisis

A este breve panorama cabría añadir ya el surgimiento de una nueva promoción que nace a partir de 1960. Los jóvenes escritores que comienzan ahora a publicar sus primeros libros se han formado en un momento óptimo de

---

13. Intervención oral en la mesa redonda sobre narrativa cubana desarrollada en Casa de las Américas, La Habana, enero 1994.

revitalización narrativa (se trata de autores nacidos alrededor de 1960 y, por tanto, formados en la década de los ochenta). A diferencia de la promoción que les precede, no han de enfrentarse a esquemas dados ni a planteamientos manidos. Su escritura, en este sentido, parte de una actitud más espontánea ante el hecho artístico. Si la promoción anterior tuvo que desvincular el lenguaje literario de la política —esfuerzo que ocasionó un retraso anómalo en su producción y que les ha hecho valer el sobrenombre de 'generación tardía'—, estos escritores disfrutan ya de un corpus significativo de obras contemporáneas que lo han conseguido. Por otra parte, acceden al mundo de la literatura en un clima de ruptura de todo dogmatismo. Sus primeras asistencias a congresos se enmarcan en un ambiente de abierta crítica y de rigor intelectual. La diferencia entre una y otra promoción, dado las diferentes circunstancias que amparan su nacimiento, es pues evidente. Así lo ve Luis Manuel García:

> Estos jovencísimos autores vienen no sólo libres del 'pecado original' sino también de la 'duda original'. Todos nosotros tuvimos que librarnos de la doctrina, tuvimos que de alguna manera descubrir la herejía de que teníamos que pensar de otra manera a la hora de escribir y no como estaba estipulado. Yo creo que en esa duda consumimos bastantes tiempo. En esta promoción ya vienen herejes, automáticamente. Y precisamente porque la herejía ya es norma y eso les ha facilitado mucho la vida. En este sentido han empezado más temprano a producir, y han empezado de una manera más feliz, sin determinados traumas.[14]

En lo que respecta a la producción literaria de estos jóvenes, hay que decir que continúa la tendencia que se abrió paso en los ochenta y cuyos rasgos hemos señalado brevemente: rigor formal, indagación de lo cotidiano, de la experiencia más próxima al autor, perspectiva intimista, tono desenfadado, intención crítica. En este sentido no se aprecian rupturas sustanciales entre la obra de los más jóvenes y la precedente.

Autores como Roberto Urías, Guillermo Vidal, Angel Santiesteban, Alberto Abreu o Amir Valle, van abriéndose camino en el panorama de la narrativa cubana actual a través del cuento. El relato de Urías, «Por qué llora Leslie Caron», podría constituir una muestra más del buen estado del cuento cubano y de la continuidad de esa tendencia literaria que trazara la obra de la promoción anterior. El relato, en primera persona, narra la experiencia de un homosexual. En seguida, el aspecto individual (homosexualidad asumida, no problemática: «acepto las cartas servidas») se desborda y el conflicto se establece realmente en relación a los otros, al ámbito que lo rodea. Si al principio el narrador nos presenta a su familia como «de esas que ya no vienen más, casi perfectas», y su casa como «el clásico nidito decorado y decoroso», poco después hará alusión a las queridas del padre y al desinterés de

---

14. Idem.

éste por sus hijos, a la sufrida madre preocupada únicamente por las arrugas y a la hermana casada por dinero. El personaje se presenta además conscientemente como un ser marginal, como una «bella parásita»:

> No he seguido estudiando porque me aburre sobremanera que durante cinco o seis horas diarias haya especialistas que me atiborren de esquemas, prejuicios, sucesión de calamidades y errores, falsas perspectivas y redundancias. Me harté, simplemente. Y el futuro al carajo.

Urías ha conseguido en esta breve narración hacer uso de un lenguaje que, sin caer en el drama, lo sugiere. El lenguaje es coloquial, su tono tranquilo, en ocasiones incluso risueño, pero la crítica a la hipocresía de una sociedad que no acepta individuos diferentes es implacable.

El tema de la homosexualidad, tratado desde una perspectiva intimista y con un fondo de crítica social, constituye uno de los temas más recurrentes del relato actual. Homosexuales, 'punkis', 'freakes', individuos marginales, en fin, conforman a menudo el eje de la narración. Los conflictos no ya del hombre con la historia (como en los sesenta) sino del hombre con los demás y aun consigo mismo son la base de la que continúan partiendo las obras actuales.

El cuento «Infórmese, por favor», del mismo autor, reincide en esa voluntad de romper las reglas, de transgredir lo establecido que se aprecia en otros textos contemporáneos. La narración se estructura siguiendo el esquema de un cuestionario. A cada pregunta formulada —condición política, creencias religiosas, etc.—, el narrador enfrenta su mundo personal, su universo íntimo que poco tiene que ver con esas divisiones. De esta forma, por ejemplo, al interrogante «¿Ha sido juzgado por algún delito común?», se responde con un poema. A la pregunta sobre la práctica de la homosexualidad se comienza contestando con un alegato del mestizaje como valor artístico, y se termina ofreciendo recetas para conciliar el sueño. En otras ocasiones, en las respuestas se recurre al relato de episodios aparentemente intranscendentes que sin embargo ofrecen un trasfondo crítico. Este es el caso de la respuesta a la cuestión sobre integración política, en ella se narra un viaje en autobús en hora punta. La cortesía del personaje hacia una persona ciega: «Mire, siéntese», provoca un aluvión de insultos por parte del invidente. El final de la breve historia es a su vez un interrogante: «¿En qué habré ofendido al ciego?».

El relato de Urías es una proclama antimilitarista, antidogmática. La defensa de la individualidad problemática frente a la sumisión se realiza a través de un lenguaje que aglutina diferentes registros:

> Y órdenes y disposiciones estúpidas. Y: dos uno cero onda expansiva quemaduras trincheras insondables como tumbas vuelos rasantes cantimploras secas los 'de pie' el valle iluminado por las palmas reales como cirios en desvelo el mar sonoro y amargo... Quiero poder quiero poder resistir quiero mi casa quiero morir quiero... Sonopax,

diazepán, amitriptilina. Posición de cochero. Ojos cerrados. Y tardes enteras contando lingotes de plomo para las radiografías y verá, doctor, yo no sirvo. Sí, pero hay leyes... y la necesidad... Yo no sirvo: sólo sé morirme, pero no quiero aún. Hay que sobreponerse, muchacho. Doctor, tengo ganas de llorar.

Otras narraciones profundizan en esa problemática cotidiana a través de una visión infantil. Es el caso de «Se permuta esta casa», de Guillermo Vidal, donde, además, el discurso aparentemente caótico de la voz narradora constituye un notable ejercicio lingüístico:

AVISO se permuta esta casa y no decimos de los recuerdos que tenemos en las paredes roñosas del pasillo ni el baño de azulejos; nos llevamos el banco del comedor, también las camas, también el juego de sala, también. No explicamos que siempre hemos vivido aquí y una vez cuchi cuchi el nene lindo y dicen que había una sola cama que es donde yo estoy desnudo y ahora no me da la gana de enseñar esa foto ni la otra de los seis en que aparezco con una rosquita colorada.

Los dichos, las canciones, las onomatopeyas propias del lenguaje infantil dejan entrever el mundo familiar y el ámbito restringido del barrio que conforman el universo de la voz narradora. La recreación del mundo familiar a través de la mirada d e un niño tuvo ya en la obra de Senel Paz *El niño aquel* un tratamiento precursor. Tanto en esos relatos como en su posterior novela *Un rey en el jardín,* la visión desenfadada que propone el tono de la narración deriva de forma natural en un discurso de innegable aliento poético.

También Alberto Abreu en «Memorias de un regaño» adopta un punto de vista infantil. En esta ocasión, el relato del niño nos introduce de lleno en un ambiente familiar represivo. Es de forma indirecta —ya que el muchacho no tiene consciencia para denunciarlo directamente— como se afronta el tema de la homosexualidad y la intransigencia.

Son muchas las narraciones que plantean conflictos sociales desde la ingenuidad de la niñez o desde las contradicciones de la adolescencia. La vida en las becas, en la universidad, se plasma en la obra de un buen número de jovénes narradores entre los que cabrían destacar a Carlos Calcines o Amir Valle. Los títulos de sus obras, *Los otros héroes* y *Yo soy el malo* respectivamente, muestran ya lo que constituirá la base de la mayor parte de sus relatos: la confrontación del individuo marginal con una sociedad que descansa cómodamente sobre bases hipócritas.

El tema de Angola ha pasado ya a formar parte de los asuntos que explora la reciente narrativa cubana. Destacan en este sentido los textos de Angel Santiesteban y Amir Valle. En estos relatos llama sobre todo la atención el tono de desengaño, de frustración que invade a los personajes. La crudeza de Amir Valle a la hora de reflejar el impacto físico y psicológico de la guerra en los personajes es brutal. Las distintas viñetas de Santiesteban reflejan en primer plano el hastío, la desesperación que surge del sentimiento de lo absurdo, de la falta de motivación, de lo

innecesario del sufrimiento. Se trata en ambos casos de obras de gran intimismo y vienen a conformar diferentes enfoques de un mismo asunto.

En los ejemplos mencionados se aprecia la línea de continuidad de estos jóvenes respecto al grupo anterior: atención a la realidad más inmediata, perspectiva intimista, ruptura de valores establecidos. Tal vez, pudiera señalarse como elemento diferencial la introducción en los relatos actuales de personajes 'marginales' como los punkis o los freakes, pero esto no es sino la consecuencia de una mirada atenta al entorno más próximo y la preocupación por recoger las vivencias individuales frente a los planteamientos colectivos —inquietud ya presente en la obra de la promoción anterior—.

Ciertamente, la inseguridad del momento actual se refleja con más crudeza en la producción de unos y otros, así como también el pesimismo propio de una situación de aguda crisis. En este sentido, pudiera apreciarse una disminución en el uso del humor. A la ironía, al humor ya fuera crítico, ingenuo o sarcástico de los ochenta parece haberse superpuesto un tono más lánguido, más desengañado. También como posible factor diferenciador, quizás, convendría señalar el surgimiento de relatos que optan por un nivel simbólico de la realidad frente a aquellos que la abordan directamente, pero esto está lejos de constituir aún una tendencia diferenciada.

En definitiva, las líneas perfiladas por la narrativa de los ochenta continúan abriéndose camino en la producción más reciente. Los jóvenes autores, en general, retoman a su manera los rasgos que marcan la década anterior sin tener que afrontar el peso de deshacerse de esquemas impuestos. Sin embargo, hay un nuevo escollo que entorpece el desarrollo natural de la producción narrativa. Si en los setenta se tuvo que hacer frente a la intransigencia y al dogmatismo, los escritores se enfrentan actualmente a la falta de recursos materiales como principal impedimento para el desarrollo normal de su labor. La falta de papel hace que los libros esperen durante años para ser impresos y que el restringido número de lo publicable haga más difícil la entrada de los nuevos escritores en el proceso editorial.

Por otra parte, si la situación crítica en los primeros años setenta llevó a un 'cierre de filas' que puso fin a la dinámica creativa conseguida en los años anteriores, es irremediable no pensar que la difícil situación actual también pueda terminar con esa revitalización de los años ochenta. De esta forma, el proceso artístico cubano quedaría como una alternancia de altos y bajos, de aperturas y cierres irremediablemente condicionados por factores políticos. Sin embargo, la historia no es un proceso circular. Y la revitalización artística de los años ochenta no es equiparable a la de los setenta, precisamente porque ha contado con la experiencia empobrecedora del 'quinquenio gris'. Ya atendiendo a esa posibilidad de que se volviera a repetir el 'cierre de filas' ante la dificultad del momento, surgieron voces, como la de Abel Enrique Prieto —presidente de la UNEAC—, que aludían al peligro de caer en dogmatismos:

el momento pudiera generar en los funcionarios una actitud de intolerancia, de hipersensibilidad ante todo lo que sea o pueda ser problemático o ambiguo en una obra de arte y que, sin embargo, forma parte de la esencia de una obra de arte [...] Pensamos que en medio de esta situación de tantas tensiones, el debate cultural sigue siendo una necesidad para nosotros como forma de exorcizar fantasmas y mantener el ambiente. creativo.[15]

No puede negarse, sin embargo, la existencia de posturas enfrentadas ante la mayor o menor apertura ideológica en la isla. Esto se evidencia en las declaraciones de los distintos intelectuales, y uno de los ejemplos más tristemente significativos fue la reciente controversia mantenida por el ministro de cultura Armando Hart y Jesús Díaz.[16] A pesar de que el primero haya recurrido a la tradicional acusación de contra-revolucionario para contrarrestar las críticas del segundo, el conflicto no puede ya plantearse en esos términos. Es dentro del proceso cubano donde se dan los enfrentamientos. Los protagonistas de la revitalización vivida en los ochenta no están dispuestos a repetir de nuevo el silencio que tuvieron que pagar en los setenta como precio necesario para salvar la Revolución. A pesar de la existencia de estas posturas contrapuestas, el grado de apertura y rigor crítico conseguido en los ochenta no es fácil que caiga en el vacío y condicionará, sin duda, la opción que finalmente resulte de la actual crisis que atraviesa la isla. Las obras de estos primeros años noventa contribuyen a afianzar esa continuidad y auguran un buen futuro para la narrativa cubana. ▲

15. Abel Enrique Prieto, «Intelectuales: ¿una relación polémica?», *Cuba internacional* (La Habana XXXI, 274 (1992); 4-8.
16. Jesús Díaz, «Un crimen de opinión», *El País* (Madrid), 14 de enero de 1993, p. 11.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
3/1995/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

EL GRAFFITI ENTRE LA INSTITUCIÓN Y LA CALLE

Alicia Ortega

No nos privatizarán
los sueños, seguiremos
soñando en plural

De entrada me veo situada en el deseo de incorporarme al plural pero, en ese gesto, ¿en qué convierto mi palabra que, seducida por el sueño y la negación, intenta recuperar voces fragmentadas que salpican un territorio que no me pertenece en la escritura? La pregunta sobre mi condición de lectora nos acerca a las reflexiones de Gayatri Spivak: «As for the receiver, we must ask who is 'the real receiver' of an 'insurgency'? The historian, transforming 'insurgency' into 'text of knowledge', is only one 'receiver' of any collectively intended social act».[1] Sin posibilidad de nostalgia constatamos límites que nos ubican en un espacio desde el cual son irrecuperables las marcas que matizan el habla; ellas señalan las distancias de nuestros propios cuerpos con el cotidiano al despojarlas de su cosmética visual e incorporarlas en nuestro archivo.

Me encuentro en los límites que señala la escritura de paredes en un espacio ordenador, caracterizado por ser una realidad conflictiva, vista no tanto como totalización, sino contradicción. Tales límites articulan, por un lado, la autonomía de signos convertidos en marcas de orden y uniformidad que, al asumir la voz desde el poder, planifican la realidad, configurando el espacio caracterizado por Angel Rama como «la ciudad letrada... capaz de concebir, como pura especulación, la ciudad ideal, proyectarla antes de su existencia, conservarla más allá de su ejecución material, hacerla pervivir aún en pugna con las modificaciones sensibles

1. Gayatri Spivak, «Can the Subaltern Speak?», en C. Nelson y L. Grossberg, editores, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 287.

que introduce [el desencuentro] entre el corpus legal, con sus ordenanzas y leyes y la confusa realidad social».[2]

Es necesario señalar que este nivel de discursividad, referido a la instancia del poder, se constituye como un todo heterogéneo atravesado por relaciones interculturales que funcionalizan diferentes intereses. Uno de los espacios en que dicha práctica ordenadora encuentra representación es el corpus legal de las ordenanzas municipales. Hemos seleccionado para nuestra lectura algunos artículos publicados entre 1969 y 1985, intentado abarcar fundamentalmente la década de 1970 que corresponde a la época del «boom» petrolero en que se implementó una política desarrollista orientada a la modernización de las ciudades como una de las manifestaciones del «festín» económico ecuatoriano.

En otro espacio de la práctica discursiva irrumpe el movimiento espontáneo de la cotidianidad que se vive como lugar privilegiado del deseo, donde se articula un permanente intercambio entre lo real y lo imaginario. Es aquí donde ubicamos la escritura de los graffitis como marcas desacralizadoras del texto social; marcas que alteran la fisonomía de la ciudad y que implican «la transformación que sufre un campo al entrar en contacto con el impulso de un elemento extraño o foráneo... que atraviesa y redefine un dominio institucional».[3]

En los límites que señalan mecanismos referidos a la constitución estatal en su relación con el poder, es posible ubicar al graffiti como un discurso contrario, «extraño», que evidencia en su gesto una materialidad generadora de sentido: la mano que al recorrer la ciudad es acompañada por el desplazamiento corporal que asalta espacios no destinados originariamente a la palabra, la letra que imprime en el horizonte urbano la energía de su gesto al fijar, aunque solo sea temporalmente, las huellas de lo popular, las huellas de un sujeto en movimiento.

> Estamos en las puertas del siglo XXI
> ¿Dónde está la llavecita?
> Cuál bestia perdió la llave!

El sujeto desplazado, casi en fuga, que se mueve en la búsqueda clandestina de espacios que fijen su escritura, se encuentra, sin embargo, atrapado en su propia marginalidad, imposibilitado de atravesar la «puerta», un aplazamiento que me interpela en una lectura que tampoco tiene acceso a esa llave. ¿Dónde se esconde la pérdida de lo que nunca existió? Posiblemente en las palabras que fijan esa ciudad escriturada, en el proyecto mismo de cruzar el límite.

Nos parece ver en el graffiti un mecanismo que se combina con la metáfora

---

2. Angel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
3. Julio Ramos, «La ley es otra: literatura y constitución del sujeto jurídico» en *Paradojas de la letra* (libro en prensa que será publicado en 1995 por Ex-Cultura Editores de Caracas y la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito).

del milagro: una escritura que inesperadamente aparece para ser borrada en corto tiempo, como si sus mismas condiciones de existencia la situaran en los márgenes de un territorio configurado desde mecanismos de ocultación y anonimato que anulan la barrera entre el carácter urgente de su escritura y el deseo de poder y de discurso que reordena los límites del mapa urbano: interior-exterior, centro-periferia, público-privado. Parece estar de por medio un proceso de reciclaje como expresión de un sentido vital en que el habitante de la ciudad le devuelve una cierta funcionalidad a espacios vacíos para convertirlos en lectura portátil.

Se busca analizar el proceso de escritura en cuanto enunciado en un medio que no tiene la estructura cerrada de un libro, y que implica un modo de escribir marcado por la exterioridad. Siguiendo a Alberto Silva, Martín-Barbero dice con respecto a la «pintada popular» que ésta sale de la clandestinidad de los baños para extenderse por los muros de la ciudad en donde «la denuncia política se abre a la poética y la poética popular se carga de densidad política. Diversos modos de rebelión se encuentran y mestizan la protesta... en la piel de la ciudad.»[4]

Esa idea del graffiti como «tatuaje» de la ciudad nos lleva a pensarlo como un modo de consignar la experiencia del límite, como escritura de una demarcación territorial de los diferentes grupos sociales, donde el sujeto anónimo de las calles hace sentir su presencia al hacer suyos los grandes espacios y estructuras de la ciudad. Esta idea de reciclaje o refuncionalización de los espacios que configuran el cuerpo de la ciudad nos acerca a las reflexiones de Edward Said, para quien las posesiones de territorio implican un juego de correlaciones entre geografía y poder:

> What I hace tried to do is a kind of geographical inquiry into historical experience, and I have kept in mind the idea that the earth is in effect one world, in which ***empty, uninhabited spaces virtually do not exist.*** Just as none of us is outside or beyond geography, none of us is completely free from the struggle over geography.[5]

Allí surgen los graffitis en la pulsión de una voluntad de llenar espacios vacíos e inhabitados y, a la vez, de configurar nuevas entradas en el mapa social, estableciendo, de esta manera, un reparto de territorios entre los diversos grupos, reparto que pone en juego estrartegias de poder en el requerimiento de «mapear», de registrar sus filiaciones culturales.

El discurso establecido —en nuestro caso el concerniente a las ordenanzas municipales— recurre, como ejercicio de función de apoyo, al orden, lo cual determina que la perspectiva semántica de enunciación se coloque en una

---

4. Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las comunicaciones*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987, p. 219.
5. Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, Nueva York, Vintage Books, 1993, p. x (el subrayado es mío).

posición que desconoce los puntos de vista alternativos. Este discurso, ubicado en el nivel de la lengua, apela a códigos de valores y verdades universalizados en la ficción que abarca el orden institucional en una totalidad simbólica.

En las formas de representación del discurso que consigna el orden es posible advertir un doble valor cognoscitivo y normativo. El primero estaría conformado por la tradición que narra la posibilidad de una ciudad higiénica constituida en el deseo de saber y de poder, sostenida en una axiología correspondiente a unas ciertas obligaciones y prohibiciones:

> Las culatas y fachadas de los inmuebles ubicados dentro de las áreas de primero, segundo y tercer orden, deberán ser pintadas de color blanco; y los balcones, puertas y ventanas de madera con azul añil, verde o café, los elementos de hierro serán de color negro o color original debidamente comprobado.[6]

Esta cita habla de una ciudad donde queda terminantemente prohibido «Alterar el diseño original de las fachadas mediante el empleo de pinturas»,[7] donde está de por medio «Velar por el aspecto estético en los rótulos de la ciudad y por el *correcto empleo del idioma* en los mismos, limitando el uso de locuciones extranjeras»[8] (el subrayado es mío).

Aquí está presente una práctica que diseña una estrategia de legitimación del orden urbano basada en una relación establecida entre limpieza y lengua, una voluntad racionalizadora que opera en el paradigma de ideologías de pureza (pureza corporal de la ciudad y pureza lingüística sobre la que se sostiene).

Pareciera que la construcción simbólica de la ciudad requiere de otra ficción: la ilusión de un lenguaje correcto para «limitar» y expulsar la presencia de voces que, fuera de la norma, romperían con la armonía que desea imponerse sobre la práctica heterogénea de la vida.

Así, pues, aparece tematizada con metáforas de higiene la intención de «demarcación territorial» que ordena los límites trazados por el poder, donde estos son establecidos en función de lo no incorporado: lo sucio en función de una territorialidad.

Sobre esta ciudad ordenadora se levanta el «espectáculo» del graffiti en un espacio —la calle— que aparece «hipersemiotizado», donde es posible advertir una marca popular: una reelaboración de la lógica de la fiesta que es transformada en espectáculo, en algo para ser mirado y admirado.

Esta idea del espectáculo junto con la negación de lo privado, es decir, como paralelo a una resistencia a la privatización del espacio urbano —«no nos privatizarán los sueños...»—, parece, entonces, sugerir al graffiti como modelo

---

6. *Gaceta Municipal* (Quito), II, 3 (1990). Ordenanza No. 2342, 1984.
7. *Ibid*, No. 2031, 1980.
8. *Gaceta Municipal* (Quito) II, 4 (1990). Ordenanza No. 1250, 1969.

público alternativo que, ligado a la experiencia de la fiesta, anuncia una cierta emergencia de lo arcaico, de las utopías. Esta presencia de la fiesta, modificada ahora en espectáculo, plantea la ruptura de la lógica cotidiana, convertida en una lógica distinta en la que todo es posible en la explosión del goce fugaz.

El «festín» visual del graffiti aparece ligado a una realidad material concreta: la vida nocturna y clandestina de las calles que, en su exhibición de lectura, produce formas diferentes de goce, pone en juego modalidades no tradicionales de escritura, pactos de lectura basados en la complicidad, un modo de caminar por las calles, de marcar pausas en el andar, donde estas son vacíos gestuales llenos de sentido, a partir del presupuesto de que el «hueco» es una presencia.

El graffiti se presenta, por un lado, como una «práctica salvaje» que se mueve en los límites de lo clandestino, lo nocturno y el anonimato; una estrategia textual que al dar cabida a la «mala palabra», a la burla de acontecimientos y personajes políticos, a los discursos eludidos, permite, de esta manera, desmontar la voz oficial —el discurso establecido— mostrando lo que pasa en la urbe, su acontecer social y político.

> Vacúnate contra la
> difteria política, Vota nulo
>
> Señores candidatos les sugiero una campaña con palomas mensajeras
>
> Por qué en vez de contar votos no contamos historias de amor
>
> Ecuador una isla de paz...toreo
>
> Democracia quiere decir ser esclavo de cualquiera

Siguiendo a Bajtín,[9] conocemos que el enunciado se presenta como el lugar de intercambio verbal, por lo menos, entre dos sujetos discursivos; por lo tanto, aparece como un espacio dialógico que incorpora voces múltiples. Así, pues, luego de advertir en el graffiti una presencia de lo popular que desmitifica el discurso del poder y pone en evidencia la ineficacia de los edictos y la acción de un sector social al margen de la ley, nos preguntamos por la presencia de marcas que presenten, en el interior del mismo enunciado, ecos de otras voces.

Frente a esa «práctica salvaje» que, de algún modo, asume el graffiti, los modos de representación en que opera, parecerían ubicarlo en una práctica lingüística arcaizante. El graffiti aparece fuertemente ligado a una cultura letrada, a modelos discursivos tradicionales donde predomina un lenguaje prosaico y

---

9. Ver Mijail Bajtín, «Discourse in the Novel», en *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trad. Caryl Emerson y Michael Holquist, Texas, University of Texas Press, 1981.

cotidiano, lugares comunes, metáforas incluso de corte modernista, versos rimados, modelos conversacionales; sin embargo, nos parece encontrar precisamente en esa forma de escritura una marca de lo popular, incluso de lo masivo, un lenguaje que pone en juego estrategias de seducción al remitirse a una retórica tradicional, referida inclusive a una lírica de tradición popular, es decir, a una matriz cultural que a través de esa habla «anacrónica» se conecta con la vida de la gente, sus posibles lectores.

Y que será con las estrellas?
se cayeron al lago y se apagaron

Incineramos cometas
inventando emblemas de gloria

Me conformaría con una política
inspirada en Henry Miller

Todos los burócratas son Robinson Crusoe
solo tienen a Viernes

Esto pareciera evidenciar a lo popular en un deseo de legitimar su representatividad inscribiendo en su cuerpo marcas de la institución, una cierta forma de adquirir prestigio y reconocimiento, un juego cruzado también por vanidades y complacencias.

No nos preguntamos en el graffiti por la autenticidad de sus escritura. Nos interesa ver en ese mecanismo de apropiación una estrategia a través de la cual las clases subalternas adquieren representatividad, reorganizan la tradición y la integran con los aportes de su propia experiencia.

En consecuencia, se hace necesario pensar las escrituras otras no únicamente desde sus mecanismos de resistencia frente a una cultura exterior, sino más bien afirmar el espacio en el que ambas convergen. Desde esta perspectiva podemos leer al graffiti como una escritura que combina elementos «residuales» provenientes de la tradición y alternativos, que se presentan como innovación en las prácticas y sus significados.

En el graffiti están presentes modalidades paródicas, irónicas, satíricas, y en general diversas formas *travestis*, es decir, palabras que se disfrazan con los rasgos formales del otro o, como diríamos hoy, marcas de la institución literaria como recurso a través del cual el sujeto de la enunciación se autoriza a hablar.

Es importante señalar en el graffiti la presencia de mecanismos de intertextualidad, a través de los cuales los textos se ponen en movimiento para dialogar con otros en la cita, la alusión, como instancias de apropiación de la palabra ajena. La presencia de códigos que irrumpen en la escena desde diferentes

estrategias y campos de la ficción apelan al lector en su experiencia inmediata para, desde allí, entrar en el juego de producción de sentido al confrontar lo que hemos llamado el «residuo» y lo nuevo.

La ciudad se derrumba y yo cantando

Te quiero porque tus manos trabajan por la justicia

Los textos citados son ejemplos de intertextualidad; el primero de ellos tiene su escena primaria en el movimiento musical de la Nueva Trova Cubana, que alude al proyecto latinoamericanista de los años sesenta, situado ahora en un contexto diferente, en el que los textos breves ocupan el lugar de las grandes explicaciones. Se podría, entonces, percibir que el graffiti aparece también en contextos de utopías como una de sus posibles dimensiones.

El segundo texto cita un verso de Mario Benedetti; esta presencia evidencia, por un lado, las alianzas que pone en juego el graffiti en la medida en que reinscribe la voz de la institución literaria; por otro, actualiza también el proyecto aludido en el texto anterior, el proyecto del «escritor latinoamericano y la revolución posible».[10]

Podemos pensar que lo residual abarcaría el horizonte dominado por el estereotipo del lenguaje que supone también una estereotipia conceptual, donde el dispositivo de repetición coincide con los modos del narrar popular e implica, además, una estrategia de encubrimiento y disimulo.

De esta manera, algunos aspectos del graffiti parecen apuntar hacia una reelaboración de ciertas matrices culturales provenientes de la cultura popular tradicional a través de un largo proceso histórico que coincide con el proceso de conformación de las masas urbanas como fenómeno sociológico de nuestra época, y con el desarrollo de caminos exploratorios para «trascender la soledad elitista del arte por el arte» (los murales, el arte de la calle, el arte ecológico, los carteles, etc.), utilizando una expresión de García-Canclini.

El fenómeno de apropiación incorpora la trama del graffiti a los modos del acontecer social en un sentido bastante amplio: apropiación de espacios y lenguajes, donde la tradición, ese excedente verbal que recuerda el estilo de pregón de feria, aparece como una «retórica del exceso» con marca popular. Todo ello en lo transitorio del gesto graffitero que coincide con la capacidad de improvisación y sentido del goce como características del estilo de vida y modos de lectura popular en su placer de repetición y el reconocimiento que ellos alcanzan en lo trillado (lugares comunes, falsa solemnidad retórica, moda «cursi»).

---

10. Mario Benedetti, *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, México, Nueva Imagen, 1980.

Esa retórica del exceso nos lleva a lo que Bajtín denomina el «vocabulario de la plaza pública»,[11] un vocabulario que registra el tono del lenguaje familiar con toda su carga escatológica, con sus imágenes de excremento y orina, su acercamiento a lo «inferior corporal», a la zona genital, su orientación a la satisfacción de las necesidades corporales —que son siempre culturales—, su estilo caracterizado por la presencia de obscenidades, groserías, juramentos; supone en su totalidad un lenguaje ambivalente que por un lado humilla y degrada, y por otro afirma y materializa un principio cómico, corporal, material.

Tú que cagando estás lo que con gusto comiste caga, no estés triste, que cagando comes más

El sida mata pero el trago revive

Tengo dos pelotas razones para vivir en tus ojos

Cuando la mierda valga plata
los pobres nacerán sin culo

Dios te ama
pero no se le para

Creería en un Dios que supiera bailar

Bienaventurados los borrachos
porque verán a Dios 2 veces

Gozo luego existo

La ociosidad es madre de todos los vicios
y como madre hay que respetarla

Nos interesa destacar la acumulación excesiva de superlativos como una de las características del lenguaje propio de la plaza pública, contexto en el que colocamos al graffiti para ver en él una fuerte presencia de lo hiperbólico, de carga emocional, de gestualidad exagerada: imágenes, lenguaje y su misma composición gráfica, ese despliegue de grandes letras en muros y paredes extensos.

La caracterización del sujeto de enunciación en el graffiti coincide muy cercanamente con uno de los personajes típicos del drama popular: el justiciero. Martín-Barbero dice que El Justiciero, «venido de la epopeya tiene también la

---

11. Ver Mijail Bajtín, «El vocabulario de la plaza pública en Rabelais», en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, México, Alianza, 1990.

figura del héroe, pero del tradicional... Es, por lo generoso y sensible, la contrafigura del traidor. Y por tanto el que tiene la función de desenredar la trama de malentendidos y develar la impostura haciendo posible que la verdad resplandezca» (Martín-Barbero, 1987: 130).

11:21, el guardia duerme
la ciudad fabrica insomnios
y yo pienso en ti

El sujeto presente en el graffiti asume en cierta forma una voz autorial que habla no desde el poder, sino que se sitúa en el espacio de la carencia, se asume como orientador de la sociedad en una situación de marginalidad, se mueve entre la constatación, el consejo, la crítica y la negación; es posible que su misma marginalidad en combinación con la escritura pública lo hiciera poseedor de la facultad de administrar una cierta ética, una «mirada oblicua» desde la cual observa y escucha la ciudad, situado en los bordes de su propio insomnio que lo empuja a la escritura nocturna para coincidir en ella con su objeto.

La verdad está por los suelos písala

No fume drogas: véndasela a los gringos

No seas bombero: no apagues tus sueños

No tardes tanto en comer que se nos enfrían las sobras

Adelantándonos a un análisis tipológico de los graffitis, podemos sugerir que en muchos de ellos hay elementos de la sensibilidad popular que la caracterizan como formas de conciencia absolutamente conservadoras, elementos que funcionan como marcas del lenguaje que hablan de la posición, del género del sujeto de la enunciación, un sujeto atrapado en discursos androcéntricos que presentan a la mujer cargada de un estereotipo.

No a las princesas azules. Tienen várices en las piernas

Más vale chola conocida que gringa con sida

Las violetas monjas cosechan velas verdes

Si vas con una mujer no olvides el látigo

Las putas al poder sus hijos ya fallaron

El graffiti se extiende en muros y paredes que muchas veces forman parte de

ruinas, de escombros, de lugares no «funcionales», donde parece haber una presencia de desecho, de abandono, que sin embargo sorprende al graffiti en la búsqueda de nuevos espacios, en la reubicación de fronteras: «Si esta pared es el límite de su propiedad / déjenos decorar sus limitaciones», «Sr. dueño de casa: nada personal pero su casa tiene un no sé qué». El paradigma del muro anuncia la irrupción de lo efímero y de una tradición cuyos orígenes podrían remontarse hacia «los epigramas» en tanto escritura sobre piedras: «Crecí con el boom, hoy solo oigo cenizas».

No quiero concluir estas reflexiones sobre el graffiti sin antes citar a Domingo F. Sarmiento, para destacar que uno de los textos fundacionales de la literatura latinoamericana —*Facundo, o civilización y barbarie*— aparece también engendrado por este gesto de escribir con carbón palabras en las paredes:

> A fines del año 1840, salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales sangrientas de soldadesca y mazorqueros. Al pasar los baños de Zonda, bajo las armas de la patria que en días alegres había pintado en una sala, escribí con carbón estas palabras:
>
> on ne'tue point'les i'd'ees[12]

No es casual que el destierro sea el pre-texto para la escritura, un graffiti que demanda la supervivencia de las ideas en el acto de pintar la tierra, como si ese solo gesto garantizara al sujeto que enuncia la posesión de su terruño y la permanencia en él.▲

---

12. Domingo F. Sarmiento, *Facundo, o civilización y barbarie*, edición de Susana Zanetti, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 32.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
3/1995/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

ANTES DE EMPEZAR A HABLAR: LA SUBVERSIÓN DEL PRÓLOGO EN CERVANTES, BERNAL DÍAZ Y GUAMAN POMA

María Augusta Vintimilla

Pienso que en mucha gente existe un deseo semejante de no tener que empezar, un deseo semejante de encontrarse, ya desde el comienzo del juego, al otro lado del discurso, sin haber tenido que considerar desde el exterior cuánto podía tener de singular, de temible, incluso quizás de maléfico. A este deseo tan común, la institución responde de una manera irónica, dado que vuelve los comienzos solemnes, los rodea de un círculo de atención y de silencio, y les impone, como queriendo distinguirlos desde lejos, unas fórmulas ritualizadas.

Michel Foucault[1]

¿PARA QUÉ SIRVE UN PRÓLOGO?

En principio parece extraño que una obra terminada, completa, en la que suponemos que el autor ha dicho todo lo que quería, debía, o podía decir, necesite construir un espacio suplementario, en cierto sentido «exterior», para —como decía Cantinflas— «decir unas palabritas antes de empezar a hablar»

Quizás tiene que ver con esa exigencia ritualizada de «entrar en el orden del discurso» a la que se refiere Foucault, para acreditar que el autor —y el texto que presenta— cumplen los requisitos que exige la institucionalidad. El prólogo es, entonces, el lugar previo, la mediación entre el universo del discurso y el universo de la realidad, el lugar en el que el autor construye su autoridad, su derecho a

1. Michel Foucault, *El orden del discurso*, trad. Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 1987 [1973], pp. 9-10.

hablar, su derecho a introducirse en el orden del discurso.

Entrar en el discurso es entrar en un complejo juego de relaciones de fuerza, de poder y subordinación; es entrar en un orden ya establecido y sostenido institucionalmente por procedimientos rigurosos, por fórmulas ritualizadas, que delimitan lo que se puede decir, quién tiene derecho de decirlo, y cómo debe decirlo. Entrar en el orden del discurso es entrar en el discurso del orden.

Cada época, cada esfera discursiva, configura lo que Foucault llama una «voluntad de verdad» que define los criterios a partir de los cuales una proposición puede ser considerada como verdadera y como errónea. Pero antes de ser calificada debe «estar en la verdad». No se está en la verdad más que obedeciendo a unas reglas de producción del discurso (a una «policía discursiva», dice Foucault) fijadas de antemano como una serie de condiciones y procedimientos que deben ser cumplidos. No se puede decir «la verdad» si no se está «en la verdad»: si no se ha entrado antes en *el orden del discurso*.

Otro principio de organización de la discursividad, complementaria al de la «voluntad de verdad», es el señalamiento de quién tiene el derecho a la palabra, cuáles son los requisitos para que alguien pueda pronunciar un discurso autorizado. ¿Quién puede decir la verdad: quién puede ser un *autor*? Cada época separa cuidadosamente los discursos que no entran en el orden de la verdad, de los discursos cuya eficacia —cuya verdad— se inicia en el acto de su atribución a un autor.

Autorizarse a hablar, construir una posición de autor, supone también situar a los otros. En rigor, nadie puede «comenzar a hablar»; tomar la palabra es ocupar un lugar en una cadena discursiva sin principio ni final definitivos. Cada enunciado, dice Bajtín,[2] es solamente un eslabón que se configura como una réplica, implícita o explícita, a infinitos enunciados que le preceden, y, a su vez, prefigura nuevos enunciados de respuesta.

Pero, ¿cómo se entra en el orden del discurso? Un prólogo es también una *introducción*, en cierto sentido un rito de pasaje para acceder al orden del discurso. Quizá por eso exige la solemnidad y la ritualización de que habla Foucault.

Si el discurso es una arena para el combate (Bajtín, Foucault) en el que se disputan posiciones de fuerza, de poder y de subordinación, el prólogo es una antesala en la que los combatientes acreditan su aptitud para entrar al ruedo, eligen su contendiente, nombran sus padrinos, exhiben sus armas. Pero las estrategias de guerra son muy variadas: es posible disfrazarse, ponerse máscaras, camuflar las armas, y entrar en el discurso desordenándolo. Se puede «alterar la imagen tradicional que se tiene del autor, a partir de una nueva posición de autor»

---

2. El carácter de los enunciados como «respuestas» que se eslabonan en la cadena discursiva, en relación con la naturaleza dialógica inherente al lenguaje, son conceptualizaciones desarrolladas por Mijail Bajtín. Para este trabajo hemos utilizado fundamentalmente su ensayo «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1985.

(Foucault, 1973: 26). Se puede cumplir los requisitos discursivos; se puede proponer otros nuevos; pero también se puede fingir que se los cumple: emplear las «tretas del débil»,[3] escudarse en las fórmulas ritualizadas para subvertir el orden del discurso en atención a otros intereses; emplear la ironía como arma para desarmar el círculo de solemnidad con que la institución rodea al discurso.

En la tradición clásica, y particularmente en relación a los géneros de ficción, el prólogo pretende ser el espacio donde se dice la *verdad*. La palabra autorial que habla en el prólogo se presenta como la voz originaria, que establece un contacto directo, sin mediaciones ficcionales, con el lector. Pero es evidente que los procedimientos retóricos que despliega hacen del prólogo, en sí mismo, una ficción: ficción del autor, pues acredita su derecho a la palabra construyéndose a sí mismo en la figura del «autor». Ficción del lector, pues en ese espacio previo que es un prólogo, el autor inventa un lector, lo configura de un modo adecuado a sus intereses, establece con él ciertas alianzas. En el prólogo están esas palabras que es necesario decir antes de poder empezar a hablar.

En este trabajo abordaremos los prólogos de Bernal Díaz del Castillo a *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*[4] (1560-1568), de Felipe Guaman Poma de Ayala a *Nueva crónica y buen gobierno*[5] (1615) y de Miguel de Cervantes a *Don Quijote de la Mancha*[6] (1605 y 1615). Hay en ellos una circunstancia común que nos permite leerlos en un mismo corpus; a pesar de sus diferencias, los tres son escritores que caminan en los márgenes del discurso institucional, en las fronteras entre mundos culturales diversos: la Edad Media y el Renacimiento; los géneros canónicos y los géneros bajos; la crónica oficial por encargo y la crónica privada, casi siempre disidente; la escritura y la oralidad; el mundo indígena andino y Europa; la periferie colonial y la corte española.[7] Estas son esferas que configuran espacios culturales complejos, en cuyos límites se entretejen líneas de oposición y de contacto que hacen posible la subversión del orden discursivo y una re-estructuración de la institucionalidad que lo sostiene. En estos prólogos, tomados como estrategias de introducción en el orden del discurso, intentaremos leer las armas que sus autores deslizan subrepticiamente en el discurso para autorizarse, para construir ficciones de lector, para legitimar sus procedimientos discursivos. En suma, para poder empezar a hablar.

---

3. En un hermoso trabajo sobre Sor Juana, Josefina Ludmer ha bautizado con este nombre las estrategias discursivas que se generan desde la subordinación y la marginalidad. Ver Josefina Ludmer, «Las tretas del débil», en *La sartén por el mango*, San Juan, Huracán, 1985 [1982].
4. Cito según la edición de Carlos Pereyra, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
5. Cito según Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno*, edición de John Murra, Rolena Adorno y Jorge Urioste, Madrid, Historia 16, 1987.
6. Cito según la edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1991.
7. Entre las crónicas de Indias, son claramente diferenciables aquellas escritas por encargo oficial de la corona o de la iglesia, y las crónicas «privadas» casi siempre producidas para refutar la verdad oficial de las primeras. Las crónicas de Bernal Díaz, un soldado raso de la conquista de Nueva España, y la del indio Guaman Poma, pertenecen a las segundas.

Una nueva posición de autor

Es difícil imaginar la desmesura que entraña el gesto del cronista andino Guaman Poma al asumir, por su cuenta y riesgo, el derecho a la palabra. El solo hecho de que un indio pudiera introducirse en el «orden del discurso», en las rígidas condiciones de la sociedad colonial, supone, por sí mismo, una subversión impensable; todavía más si pretende utilizar ese discurso para re-situarlo y proponer modificaciones sustanciales en el relaciones del poder colonial. Es evidente que Guaman Poma conoce bien el poder de la palabra, y particularmente el de la escritura;[8] sabe que es un poderosísimo instrumento de control social, de asignación de posiciones en el juego de fuerzas del entramado social. Así se entiende la gran complejidad, y al mismo tiempo la sutileza, de sus estrategias para constituirse a sí mismo en Guaman Poma, *autor*.[9]

En las cerradas sociedades discursivas de la Edad Media y del Renacimiento, donde el derecho a la escritura está rígidamente establecido, una de las formas más frecuentes de autorización consiste en atribuir, en un prólogo, la composición de la obra al encargo de un personaje encumbrado de la corte, la iglesia o la academia. El texto se convierte, en cierto sentido, en obra de aquel personaje, y el autor se disfraza con las vestiduras de un secretario redactor. En el prólogo a *El premio de la hermosura*, Lope de Vega dice haberla escrito en cumplimiento del encargo que le hiciera «La Reina, nuestra Señora, que dios tiene» y que, por tanto, su tragicomedia tiene las virtudes, gracias y sabiduría que provienen de tan alta personalidad.

Guaman Poma se autoriza a escribir ficcionalizándose como un encargo del rey de España que cumple, con reticencia y cierto disgusto, semejante encargo: «Muchas ueses dudé, Sacra Católica Real Magestad, azeptar esta dicha ynpresa y muchas más después de auerla comensado» y, luego de hacer un recuento de todas las dificultades que se le interponen, acepta solo por tener «alguna ocación con que poder seruir a vuestra Magestad» (Guaman Poma, 1987: 7). Esta ficción es el primer paso para salvar la inmensa distancia —distancia geográfica, pero sobre todo jerárquica y cultural— que le separa de su destinatario principal.

En este mismo sentido habría que leer la segunda ficción que Guaman Poma construye en apoyo de la primera, y que le autoriza en otro momento su derecho a ficcionalizarse como «consejero del rey»: su estirpe real. Cuando habla de sí

---

8. El mismo fue testigo del poder colonial de la palabra, pues fue intérprete en expediciones de extirpación de idolatrías y, más tarde, notario.
9. Mercedes López-Baralt ha mencionado el «carnaval de máscaras» con que Guaman Poma se disfraza para autorizar su voz, y que se inicia —antes de la primera palabra— en las imágenes del frontispicio de la *Nueva crónica*. Ver Mercedes López-Baralt, *Guaman Poma, autor y artista*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.

mismo, Guaman Poma insiste siempre en llamarse «préncipe». La enumeración de títulos, señoríos, poderes, regencias, configuran para él una posición análoga a la del Rey. En la carta de presentación (supuestamente escrita y firmada por su padre) leemos que el cronista es: «hijo y nieto de los grandes señores y rreys que fueron antiguamente y capitán general y señor del rreyno y *capac apo*, ques préncipe, y señor de la prouincia de los Lucanas, Andamarcas y Circamarca y Soras y de la ciudad de Guamanga y de su jurisdicción de Sancta Catalina de Chupas, príncipe de los Chinchay Suyos y segunda persona del *Ynga* deste rreyno del Pirú» (Guaman Poma, 1987 [1615]: 4-5).[10]

Guaman Poma es, pues, par del rey de España y se justifica plenamente el encargo real. Y por si hubiese alguna sombra de duda sobre la antigüedad de su estirpe, en este mismo prólogo Guaman Poma deja caer, como al acaso, la afirmación de que uno de sus antecesores, Uari Runa, «descendió de Noé del diluuio». De este modo se introduce en uno de los más importantes debates filosóficos de la época acerca de la unidad universal de la especie humana y la pertenencia plena de los indios al género humano. La *Crónica* se presenta como una obra escrita por un descendiente de reyes, encargada por un rey, y que trata sobre varias generaciones de reyes. ¿Cabe mayor crédito para entrar plenamente en el orden del discurso? Guaman Poma lo sabe, y en la carta que atribuye a su padre escribe: «la dicha historia es muy uerdadera como conbiene al supgeto y personas de quien trata» (Guaman Poma, 1987 [1615]: 6).

Guaman propone además una tercera forma de autorización de su escritura: la del artista. En su carta al rey de España resalta con orgulllo la «variedad», la «invención», la «facilidad» y el «ornamento» que confieren a su libro la presencia de las ilustraciones dibujadas de su mano.[11] Y es que Guaman prefigura su obra como un «libro», sujeto a todas las convenciones bibliográficas de la época (de las cuales demuestra un gran conocimiento y familiaridad). A pesar de ser solamente un manuscrito, son muchas las ocasiones en las que se refiere a su *libro*; finge que está ya publicado cuando habla constantemente de sus «lectores», e inclusive incorpora un «Prólogo al lector cristiano». Se puede pensar que esta es otra ficción autorizadora, pues sabe muy bien el prestigio que goza la palabra impresa.

La retórica de la «falsa modestia» impregna los prólogos que se escriben para lo que Bajtín llamaría «géneros altos». Es una estrategia de acercamiento al lector

---

10. Rolena Adorno anota que «no ha aparecido ninguna verificación independiente en cuanto a la ascendencia señorial del autor», y aún más, que en una documentación judicial se le describe como «un mero yndio humilde que por embustes se intitula casique sin ser casique ni principal». Ver Rolena Adorno, «Waman Puma: el autor y la obra», estudio introductorio a *Nueva crónica...*, edición citada, p. xx.

11. Mercedes López-Baralt hace notar que no puede deberse a la casualidad el que Guaman Poma utilice, en un párrafo de pocas líneas, las nociones teóricas claves del primer tratado moderno de la pintura, el de Leon Battista Alberti, *Della pittura*, 1435-6 (comunicación personal de Mercedes López-Baralt, 1994).

para captar su benevolencia y buena disposición para la lectura. Pero tiene su reverso: el alarde de erudición. La cita de la palabra autorizada entreteje estas dos estrategias: el autor ampara su obra bajo el manto de las autoridades reconocidas por la institución, y resalta las virtudes de su obra atribuyéndolas, no a su escaso talento y menguada capacidad expresiva, sino a los valores que extrae de la palabra citada.

En el prólogo de 1605, Cervantes cuenta sus terribles angustias porque, estando «con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla», su «estéril y mal cultivado ingenio» no le permite escribir un prólogo lleno de citas de la palabra autorizada «de toda la caterva de filósofos que admiran a los leyentes, y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes», pues que siendo «de naturaleza poltrón y perezoso» no se conviene en andar «buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos» (Cervantes, 1991 [1605]: 80-81). En medio de grandes risas y no menos desplantes, Cervantes señala la puerta de entrada al orden del discurso y los criterios de autorización institucionalizados por la tradición clásica.

Antes de hacer saltar la discursividad literaria de su época, sus dardos apuntan a un primer blanco muy preciso que representa el punto más alto de esa tradición: en un prólogo en verso escrito para *El hijo pródigo* (1604), Lope de Vega había elaborado una larga lista de reyes, filósofos, magistrados, legisladores, que termina con un catálogo laudatorio de poetas, ordenados alfabéticamente. Volviendo a Cervantes, leamos sobre este trasfondo el consejo del oportuno amigo (por supuesto, otra ficción) que, en el mismo prólogo de 1605, llega a despejar sus dudas: «no habeis de hacer otra cosa que buscar un libro que los acote a todos desde la A hasta la Z. Pues ese mismo abecedario pondreis vos en vuestro libro (...) y cuando no sirva de otra cosa, por lo menos servirá aquel largo catálogo de autores a dar de improviso autoridad a vuestro libro» (Cervantes, 1991 [1605]: 87). Hay que recordar que el género novela circulaba en la periferia de la institucionalidad literaria, y no formaba parte de lo que por entonces se consideraba un «género alto»; de hecho, no constaba en el canon de cánones: la *Poética* de Aristóteles, como lo ha señalado Bajtín.

Es similar el gesto irónico de Bernal Díaz del Castillo. Entre 1560 y 1568, escribe su crónica desde las colonias, lejos de los centros del poder, como réplica —disidente, irónica— a las crónicas oficiales de Gomara e Illescas. Bernal Díaz es un hablante contestatario; escribe, desde la primera frase, contradiciendo: «Notando estado que los muy afamados cronistas (...) hacen primero su prólogo y preámbulo con razones y retórica muy subida para dar luz y crédito a sus razones» (Bernal, 1968 [1560-68]: 25). Y es que cuando Bernal empieza a componer su crónica se encuentra en una situación paradójica: sabe que las crónicas de su época distorsionan los hechos que él conoce bien por haber participado en ellos: por eso no puede menos que ironizar sobre la retórica y las fórmulas ritualizadas propias de un género que, no obstante, debe asumir como

modelo. Esta situación paradójica le lleva a tomar una distancia crítica que le aproxima a una actividad renacentista. Al «estilo» y «retórica», Bernal opone el testimonio de vista para autorizar su palabra. El no es «latino», pero a falta de «elocuencia» y «estilo sublime» reclama su derecho al *discurso verdadero* por lo «que yo oí y me hallé en ello peleando, como buen testigo de vista yo lo escribiré (...) muy llanamente sin torcer a una parte ni a otra» (Bernal, 1968 [1560-68]: 25). Si durante la Edad Media los procedimientos retóricos y la erudición que permite ampararse en la cita de la palabra autorizada eran las fórmulas para entrar en la verdad del discurso, la actitud de Bernal Díaz entraña una subversión del orden del discurso, a partir de una nueva posición de autor. El testimonio, la constatación de los hechos, la objetividad e imparcialidad que invoca están más cerca del orden del discurso renacentista que de la voluntad de verdad medieval.

Guaman Poma también acude de un modo paradójico a la retórica del «alarde erudito», cuando alude, en dos ocasiones, a su conocimiento de las lenguas indígenas: en la carta al Rey dice: «Escogí la lengua e fracis castellana, *aymara*, *colla*, *puquina*, *conde*, *yunga*, *quichiua ynga*, *uanca*, *chinchaysuyo*, *yauyo*, *andesuyo*, *condesuyo*, *cañari*, *cayanpi*, *quito*». Y vuelve a mencionarlas luego en el «Prólogo al lector Cristiano» (Guaman Poma, 1987 [1615]: 8 y 9). Retórica en cierto sentido paradójica porque la ortodoxia exigía un conocimiento de las lenguas clásicas, a la que Guaman Poma opone una erudición excéntrica.

La retórica de la erudición puede ser leída correlativamente con otra forma de autorización, más renacentista, que consiste en poseer un «saber distinto». El autor tiene derecho a la palabra porque sabe algo que los demás desconocen. Es un saber innovador, que rebasa las fronteras de la palabra ritualizada.

Bernal Díaz *sabe* lo que los cronistas «letrados» ignoran. Por eso él no necesita de la «retórica muy subida» que aquellos usan para «dar luz y crédito a sus razones». Mientras los «letrados» solo conocen de retórica y estilo, Bernal Díaz conoce una verdad de diferente clase, que no se legitima retóricamente por su «melodía y sabor» sino porque estuvo allí. A la palabra que obtiene su verdad del saber retórico, opone el testimonio de la vida.

También Guaman Poma legitima la verdad de su palabra en un saber no retórico. La actitud de «hablante contestatario» que presupone una cadena discursiva previa se manifiesta desde las primeras palabras: «primera nueva» crónica. Se puede leer en el gesto verbal de Guaman el ademán de desafío contenido en el hecho de calificar a su crónica de «primera» y «nueva», pues es evidente que el significado subrepticio que quiere dar a sus palabras es el de «primera crónica» verdadera.[12] Esta «verdad» proviene de lo que hoy llamaríamos

12. Mercedes López-Baralt escribe: «al llamar a su crónica *primer* y *nueva* está desestimando de un plumazo la historia oficial del Perú. (Y en el capítulo citado [se refiere a 'Crónicas pazadas'] nombrará a cada uno de los cronistas de los que habrá de burlarse sin piedad»). Ver Mercedes

un «aparato crítico documental» compuesto por la tradición oral, relaciones de testigos de vista, informantes calificados, documentos oficiales (los quipus), conocimiento de lenguas, descripción de procedimientos etnográficos, etc., que Guaman Poma anota muy cuidadosamente a lo largo de sus prólogos.

Es esta actitud contestataria de los dos cronistas —escribir contradiciendo para reordenar el discurso a partir de una nueva posición de autor— la que resuena en el «tono» de su escritura tan permeada de oralidad, y que Mercedes López-Baralt ha llamado la «retórica del grito».

La ficcionalización del lector

La escritura no solo se autoriza por la validación de la voz autorial. Escoger un lector, construir un destinatario válido, es también una forma de autorizar el texto. El prestigio del lector prefigurado se extiende también a la obra, invita a otros lectores a ser parte de ese escogido círculo. Nobles, eruditos, poetas, políticos, y toda clase de «hombres de provecho» poblaron el espacio de los lectores ficcionalizados en los prólogos de la tradición clásica (con frecuencia bajo la forma de «dedicatorias»).

En el prólogo de 1605, Cervantes se dirige a su público en la figura del «desocupado lector» y propone una inversión paródica: desocupa el sitio del destinatario de cualquier poder institucional que le pueda ser de provecho, e instaura desde la primera palabra un espacio que va a llenar con el juego irónico. Fiel, en apariencia, a la tradición, Cervantes dedica el primer libro del *Quijote* al Duque de Béjar. ¿Cuánto de parodia festiva hay en su actitud si sabemos que muchas de las frases que aparecen en esta dedicatoria las copió de la que Fernando de Herrera escribió en una edición de las obras de Garcilaso?[13]

Las ficciones de lector que Guaman Poma construye en sus prólogos apuntan a configurar un espacio de legitimación de su obra con la elección de las más altas autoridades del poder institucional de la época: la corona y la iglesia. Su crónica tiene un destinatario principal y definido en el rey de España, a quien se nos muestra como un lector atento y deseoso puesto que él mismo ha insistido en su composición. Mediante la ficción de una carta supuestamente escrita por su padre (y que forma parte de estos «prólogos» autorizadores), Guaman Poma se encarga de recordarle «las cosas questa gran prouincia destos rreynos a prosedido útiles

---

López-Baralt, «Reinventando jerarquías», en *Kipus: revista andina de letras* (Quito), 1 (1993): 83.

13. John Jay Allen, en su edición del *Quijote* de 1605, p. 77, escribe: «Sigo la práctica de Cortejón y de Rodríguez Marín al subrayar las frases que Cervantes tomó de la dedicatoria que Fernando de Herrera escribió para el marqués de Ayamonte en *Obras de Garcilaso con anotaciones* (Sevilla, 1580)».

y prouechosos al seruicio de Dios y de vuestra Magestad», y por lo tanto el gran interés que debe despertar en el rey la lectura de su crónica. Su segundo lector es el Papa, a quien ofrece humildemente «esta poquita de obrecilla»; retórica de modestia fingida que atenúa inmediatamente cuando Guaman nos hace figurar al Papa muy dispuesto a escribirle una carta que él se apresura en agradecer cumplidamente: «Enbíanos vuestra Santidad en bueso nombre a bueso nuncio carta» que será recibida como «muy gran rregalo y merced de nuestra ánima y salud» (Guaman Poma, 1987 [1615]: 5 y 4). Cuando Guaman Poma se dirige a sus «lectores», finge que la crónica está publicada («Prólogo al letor cristiano que leyere deste dicho libro») y se difunde por todos los rincones del virreinato. Ficción de la obra impresa, pero también de un público para entonces inexistente.

No podemos leer estas ficciones, imposibles en las condiciones del virreynato peruano, sino como una «treta del débil» que se ampara en un saber sobre los procedimientos y retóricas del discurso y las reestructura para sus propios intereses.

La estrategia del camuflaje

Al leer con detenimiento los prólogos de nuestros tres autores nos percatamos de una particularidad: todos ellos saben, en mayor o menor grado, que los prólogos son las palabras necesarias para poder empezar a hablar; saben que en el prólogo entran en juego los mecanismos de autorización. Hay en ellos una cierta conciencia del artificio que los aproxima a una actitud moderna frente a la escritura. Conciencia del artificio que supone la retórica propia del prólogo como género discursivo. Conciencia de que los mecanismos de autorización son, en cierto sentido, ficciones de autor y ficciones de lector. Pues, ironizar los procedimientos de autorización institucionalizados —como Cervantes o Bernal Díaz— supone enfrentarlos desde una distancia crítica, observarlos como lo que sustancialmente son: formas ritualizadas de introducción en el orden del discurso.

Cervantes se ríe de las formas ritualizadas de legitimación del discurso cuando se propone copiar de otros algún catálogo de autores que «cuando no sirva de otra cosa», por lo menos «servirá para dar de improviso *autoridad* a vuestro libro», y confiesa abiertamente que su «escritura no mira a más que a *deshacer la autoridad* y cabida que en el mundo tienen los libros de caballerías» (los subrayados son míos); aunque bien sabe que la autoridad que subvierte es la de toda la tradición discursiva (literaria y lingüística) de su tiempo.

En el orden del discurso medieval, el criterio de verdad se desprende de los procedimientos retóricos y de la cita de la palabra autorizada. La ironía de Bernal Díaz separa estos campos, y propone validar la verdad del discurso con el testimonio. Desde el espacio periférico de la colonia escribe contra quienes necesitan de fórmulas retóricas y artificios de lenguaje para «*dar crédito* a sus

razones» (mi subrayado), y «hablando en respuesta de lo que han dicho» quienes «hablan al sabor de su paladar», reorganiza el discurso de la crónica apelando a principios de autorización más renacentistas que modernos.

Guaman Poma necesita evadir las rígidas restricciones del derecho a la palabra. Y entonces, Felipe de Ayala-Guaman Poma se disfraza: multiplica los prólogos, y en esa proliferación de máscaras, en la mímesis, podemos leer una treta del débil para burlar los controles institucionales e introducirse subrepticiamente en el discurso. Después de todo el camuflaje es una estrategia de guerra. ▲

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
3/1995/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

La heteroglosia en el relato oral
La historia de los Rengifo

Juan Antonio Vergara

La historia de los Rengifo[1]

Cuenta la tradición que en la tablada de Miguelillo existía gran cantidad de chorros de aguardiente. Estos eran fábricas clandestinas que funcionaban en el monte a base de una pequeña culebrina de bronce. Por ello, su producto se lo denominaba «trago de monte», y sus dueños eran perseguidos por los entonces guardas de estanco, quienes tenían controlada la producción por mandato del gobierno. Entonces el aguardiente era contrabando, como lo era la sal, el ajo y el tabaco, y quienes vendían el líquido eran llamados «corredores».

Estos hombres cruzaban la montaña, preferentemente de noche, cabalgando a lomo de mula y llevando el «puro» envasado en «perras», que eran grandes fundas impermeables, hechas con yute y caucho crudo con un pico de botellla en una de sus puntas, por donde entraba o salía el aguardiente. En realidad, eran una especie de cojín de caucho lleno de aguardiente llevado en alforjas sobre mulas.

Por los caminos de entonces, estos «corredores» eran los que menos corrían peligro ya que, además de ser conocidos, eran amparados por maleantes y vecinos.

Respecto de esta historia, nadie ha logrado escarbar lo suficiente en la memoria de la gente para establecer cuándo y por qué se inició la feroz rivalidad entre los Holguín y los Rivera, primero, y los Rengifo, los Cedeño y los Tuárez, después; pero sí se sabe que ambas familias, los Holguín y los Rivera, eran dueñas de chorros de aguardiente y cada que la «comisión» entraba siempre apresaba a muchos contrabandistas, menos a los Holguín.

Esto hizo sospechar a los demás que los Holguín sobornaban y «soplaban»

1. «La historia de los Rengifo», narración oral recopilada en Junín, provincia de Manabí, Ecuador, en septiembre de 1992. Informante: señora Vicenta Zambrano Intriago, oriunda de Tablada de Miguelillo, parroquia Alajuela, cantón Portoviejo.

a los guardas con fiestas, comidas y regalos, iniciándose las asperezas.

En una de esas redadas cayó Tomás Rivera y, al salir éste, de pronto fue apresado Sabulón Holguín. Cumplida su condena llegó al recinto portando una libreta, en la cual, según él mismo, anotaba los nombres de sus enemigos que mataría; lista en cuya cabeza constaba el nombre de Tómas Rivera.

Sabulón Holguín proclamaba y pregonaba esta lista cada vez que se embriaga, por lo que los amenazados de muerte lo asesinaron primero una tarde en que iba a visitar a sus padres, quienes aún pudieron ver cómo su hijo caía agónico al fondo de una quebrada, luego de escuchar un disparo.

Era como si se hubiera invocado a la venganza.

Los Holguín, fingiendo temor, se marcharon a Esmeraldas, pero al poco tiempo aparecieron en el sitio unos hombres extraños «apellidados» Rengifo. Estos, en un principio, aparentaron ser personas de bien y amantes del trabajo; pero no, los Rengifo habían sido enviados por los Holguín para ajustar cuentas con los Rivera.

Bien pronto dejaron ver sus intenciones, y entonces se empezaron a escuchar los cascos de los caballos, golpeando los caminos con su pisadas, disparos que rompían el silencio de la noche, sombras escondidas entre los matorrales... y el temor se anidó en el pecho de los grandes y de los niños.

Ante la dificultad de matar a Tomás Rivera, por cuanto era hombre muy querido y por ello cuidado, los Rengifo, además, se hicieron ladrones y empezaron a saquear fincas, casas y negocios, con lo que la inseguridad aumentó en los campesinos, viviendo desde entonces en constante zozobra. Esto desunió a los moradores de Miguelillo e hizo que descuidaran a Rivera.

Una tarde, en el río, Rivera cayó abatido por las balas provenientes de un matorral, mientras se bañaba. Su sangre inició su viaje hacia el valle convocando la guerra entre los hombres.

Dos grupos de matones originarios de una parroquia cercana conjuntaron sus fuerzas en un solo objetivo: eliminar a los Rengifo. Eran los Cedeño y los Tuárez quienes uno a uno irían dando fin a los Rengifo.

Cuando cayó el primero al borde del camino, la noticia y luego su cuerpo llegaron muy pronto a sus hermanos Julia, Manuela y Querubín, quienes haciendo a un lado su dolor dejaron al muerto y bajaron hasta la población de Alajuela con el fin de adquirir lo necesario para el velatorio y el entierro.

Había caído la noche cuando los hermanos, de regreso, subían el cerro de Miguelillo llevando consigo la caja mortuoria a lomo de mula.

Querubín encabezaba la comitiva llevando al través el cofre sobre la montura; seguidamente Julia, con la tapa en la que dos iniciales con tachuelas —A. R.— refulgían a la luz de la linterna de mano que rompía la oscuridad de la noche desde la mano de Manuela, que completaba el grupo.

De pronto, de entre los matorrales surgieron varias sombras que se lanzaron despiadadamente sobre Querubín... y fueron machetes los que cruelmente

cercenaron la vida de otro Rengifo que imploraba compasión a los maleantes. Pero nadie vino en auxilio, nadie parecía escuchar el alarido del hombre mientras la muerte le arrancaba la vida con júbilo en el aire.

Las hermanas, atónitas, impotentes ante el hecho, solo alcanzaron a refugiarse en las casas vecinas que abrieron y cerraron sus puertas por escasos segundos, solo el instante preciso.

Afuera, un picadillo humano junto a la piñuela era un testimonio más de la venganza.

Pero el conjuro era inquebrantable, y los Rengifo caerían.

El viejo Eugenio, cabeza de familia, pronto manchó de sangre las tablas de su sala cuando una tarde, al abrir la puerta, recibió un disparo de escopeta en el pecho.

Luego fue Ramón, a quien mataron en un juego de gallos, otra tarde en la que todos sabían que llegaría. Era el último varón de los Rengifo. Sin embargo, la venganza no quedaría allí, pues a los pocos días, el cadáver de uno de los hombres de las mujeres Rengifo caía de bruces muerto desde su caballo.

Entonces también murieron los yernos, luego las mujeres, finalmente los niños.

La «vieja» Sara Intriago, madre de los muertos, sabía que en la lista de la venganza era ella quien pronto caería víctima de las balas; por ello, burlando el control que habían montado los criminales en la comarca, logró entrevistarse con el jefe del Batallón Febres Cordero, un militar sanguinario cuya misión, como la del batallón a su mando, era limpiar de criminales y malhechores los campos y pueblos de Manabí.

Transcurría la década de los 50, y para entonces las bandas de Pastor Tuárez y Panchito Cedeño recorrían los caminos y las calles de la provincia cobrando viejas rencillas propias y ajenas, asaltando haciendas y comercios y enterrando en sus fincas el producto de sus atracos. Nadie osaba pronunciar sus nombres en voz alta y, cuando lo hacían, una especie de admiración y de respeto se mezclaba al temor de quien hablaba.

Disfrazada de militar doña Sara cabalgó caminos, escaló montañas, señaló puertas y guaridas frente al terror del campesino culpable o inocente.

Así la «Febres», como la conocía el pueblo, inició una matanza cruel en la que cayeron malvados y justos; y desde entonces, un calendario triste fue grabándose en las cruces que poblaron los caminos, guardarrayas, barrancos y cerros, como mudos testigos de una época sangrienta en la provincia.

Δ Δ Δ

La oralidad, como testimonio legitimador del discurso de un sujeto es, dentro del registro de la memoria social o colectiva, una especie de recorte de la cotidianidad natural que, sometida al proceso de la escritura, se formaliza en recodificación lingüística, en donde ocurre, necesariamente, una ficcionalización artística de sus hechos.

No se trata, entonces, de ver en el documento de raíz oral, especialmente el relato, únicamente el sustento de una representación histórica, cuyo territorio circunscribe los estrechos límites de la veracidad, puesto que la inevitabilidad metafórica y el uso de técnicas de lenguaje, en el proceso, lo sobrepasan, sino de ver en ello —fuera del hecho mismo de recopilación y transcripción de documentos— una narración que, como cualquier otra, es obra de un autor —o de unos autores—, de sus posiciones, de sus prejuicios y sus limitaciones; de esa manera la narración pierde el carácter funcional del documento y adquiere, a través de su estructura y su especificidad, su carácter imaginario.

Visto así, asistimos a la capacidad poblacional del relato oral en el espacio del imaginario literario, por el cual pasa a conformar «un fenómeno multiforme de estilo variado en discursos y voz», como dice Bajtín; es decir, pasa a formar parte de una gran unidad que sin embargo no es homogénea, integrada por unidades de estilo menores que establecen relaciones entre sí, diálogos que no siempre son armónicos y que revelan la condición estratificada que tiene el lenguaje social, o lo que se ha llamado la heteroglosia.

Es en esta coexistencia dinámica y problemática de lenguajes de una sociedad, en la que cada uno implica, en diálogo constante, representaciones del mundo, donde radica la posibilidad de representatividad del lenguaje del relato oral como género artístico.

Así, en un acercamiento estilístico a la prosa artística, la atención al diálogo surge como un camino efectivo, puesto que nos conduce también a la palabra del otro y hacia sí mismo y no solamente hacia el objeto. De esta manera, la palabra no tiene una relación simple con su objeto: es una relación en la que intervienen las palabras de los otros que han modelado ya al objeto.

Estas consideraciones, y las relativas a la perspectiva, son pertinentes al intentar una aproximación al relato oral «La historia de los Rengifo», que se da como producto de una de una época de convulsiones y desorientación que sumía al Ecuador en el caos y la corruptela administrativa, y en el fanatismo político a un caudillo que llegó a ser cinco veces presidente.[2] El relato revela una muestra del surgimiento de grupos antagónicos, primero en espacios reducidos y familiares,

---

2. El doctor José María Velasco Ibarra estuvo en la escena política del Ecuador por espacio de cuarenta años; fue elegido cinco veces presidente de la república y, así mismo, fue depuesto en cuatro ocasiones y enviado al exilio, lo cual produjo una cadena de interinazgos en el poder. Los períodos de sus mandatos fueron: 1934-1935, 1944-1947, 1952-1956, 1960-1961, y 1968-1972.

que pronto fueron creciendo y constituyéndose en amenaza al poder instituido a través de sus representantes en las capitales de provincia, hecho que exigiría la reproducción de estrategias defensivas, por parte de la norma, ante un inminente alzamiento que se movería desde el campo a la ciudad y que constituiría la desestabilización del orden.

«La historia de los Rengifo», como todo relato oral recodificado en la letra, debió pasar hasta la versión a la que nos remitimos, por una serie de voluntades narrativas que incluyen la narración del informante (oral), la del recopilador como autor reelaborador del relato escrito, y la del narrador dentro del texto. Sin embargo, en la totalidad que constituye su discurso, percibimos el enunciado de una única *voluntad creadora*, cuya reacción dalógica se sustenta en la *bivocalidad de la palabra*, como medio de comunicación dialógica o vida auténtica de la palabra.

Esta bivocalidad de la palabra ofrece, en el relato, una doble orientación; por una parte se nos presenta como palabra normal, cuya orientación se dirige hacia el habla, impresa en la palabra narradora del informante, en donde la cotidianidad del lenguaje busca una dirección hacia su objeto; puesto que cumple con el rasgo común de la comunicación, a cuyo enunciado surge la réplica estableciéndose al diálogo.

Así la palabra del informante logra, por otra parte, presentarse como *otra palabra* para representar la *voz ajena*, socialmente determinada, que aporta una serie de puntos de vista y valoraciones válidas para el autor.

Asistimos, entonces, a la funcionalidad del recopilador como autor-reelaborador del relato en la escritura. Pero es posible que un autor, aunque escriba el relato y trate de darle una cierta reelaboración literaria, no necesariamente sea un literato profesional; y si lo logra a través de un estilo literario, entonces produce una estilización.

En el caso del relato que nos ocupa, ha ocurrido en el trabajo de reelaboración una estilización del relato, dado que su carácter convencional se ha perdido parcialmente en el tránsito de la oralidad a la escritura.

Pero aunque el género discursivo del relato oral ha perdido aquí un tanto su convencionalidad en la reconstrucción, el autor utiliza con fines estilísticos la voz del informante, que ahora constituye parte de la memoria social en el texto, puesto que su voz frecuentemente emerge en el discurso. Los términos especialmente metafóricos del habla común surgen en el texto, entrecomillados, e impregnan el enunciado de valores sígnicos incorporados a la unidad textual que, sin embargo, concurren a la constitución de diferentes formas composicionales y estilísticas al texto y restituyen la heteroglosia social en el relato.

Así, «trago de monte», «puro», «perra», «soplar», «corredores», son términos metafóricos del habla popular con los cuales el autor estiliza su discurso, como recurso de la voz del *otro*. En este mismo sentido utiliza ciertos usos del lenguaje popular como la «muletillas» («entonces», «de pronto») y las construcciones

ambiguas («cuenta la tradición», «nadie ha logrado escarbar lo suficiente en la memoria de la gente») propias del relato oral, dándose la inclusión de otras voces en el discurso autorial y que revela la intención paródica del autor para representar un sistema de representación del mundo oral.

Por otra parte, el autor-reelaborador del discurso oral en escritura, incorpora la heteroglosia en el texto a través de la creación de un narrador o relator, cuya voz restituye el diálogo con la voz del informante, pero que a la vez se distancia con la del propio autor al surgir el contraste entre la voz natural del relato y la estilizada del autor.

Como observamos, la multiplicidad de voces en el texto va configurando una heteroglosia que —partiendo de la representación de una voz colectiva, en donde el narrador oral aporta, al autor reelaborador, una serie de puntos de vista y valoraciones que éste refunde en la escritura— avanza hasta la creación de un narrador dentro del texto.

Puesto que el lenguaje de este narrador es siempre distinto al discurso del autor dada su funcionalidad de relator de la historia, en el caso que nos ocupa, éste busca la representación de otras voces que perviven en el texto original a través de sus personajes.

«La historia de los Rengifo» establece la relación dialógica en un mundo de oposiciones y transgresiones, en donde las voces traducen, cada una, la representación de una lenguaje revelador de su visión del mundo. Así, dos grandes bloques de voces enmarcan a su vez dos tipos de voces opuestas y que, en el espacio jurídico-social, enmarcan el poder y la violencia a través de representaciones caracterológicas.

El narrador irá dialogizando opuestamente estas voces a lo largo del relato enlazándose al contexto oral; por ello desde el principio no establece distancias al remitirse a la «tradición» que «cuenta» oralmente un suceso en el que se enfrentan dos fuerzas, cuyas voces no aparecen materializadas en el diálogo lógico de sus personajes, como ocurre frecuentemente en el discurso del relato oral, sino a través de sus acciones y pensamiento desde la voz del narrador.

Así la voz de la marginalidad, cancelada por la borradura de su verdad en el tejido de una verdad jurídica de archivo en pugna contra la voz del poder y sus mecanismos actanciales de represión y abandono, constituye el carácter dialógico oposicional del relato.

El narrador partirá desde la emergencia de un tipo social de delincuente, producto de querellas privadas que la propia comunidad algunas veces no considera delito pero que es criminal ante los ojos del estado, por lo que se echa a la fuga. Ya en el monte, los prófugos se unen y surge la voz contestataria de un grupo minoritario que no puede hacer otra cosa que luchar contra la voz magnificada del poder constituido.

De esta manera la voz de la marginalidad intenta restituir su territorio tradicional contra la voz agresiva del estado que se inmiscuye, como elemento

extraño, en la cotidianidad. Esta cancelación de la voz de la marginalidad por parte de la voz ostentadora del poder constituye el desconocimiento del *otro* en una inversión valorativa del discurso del poder sobre el discurso del subalterno.

Surge entonces el problema de la eticidad en este juego de relaciones dialógicas de ambas fuerzas oposicionales, en el que el antihéroe marginal mira al *otro* oponente en una proyección magnificada que hay que destruir para recobrar su lugar y categoría de *otro* de toda su valoración autoconcebida. Por su parte, el *otro magnificado* mira al *otro subalterno* desde una perspectiva disminuida, pero temeraria, al que también hay que destruir para restituir su espacio transgredido.

Vemos así el problema de la eticidad planteado desde la perspectiva del enfrentamiento: desconocimiento versus autorreconocimiento del otro, que introduce la categoría de la eticidad en el juego de relaciones dialógicas del texto.

Dentro de la definición de caracteres en los bloques de voces subyacentes en el relato, sobresale la voz de la mujer-madre. Ella, al borde del abismo represivo representa la asunción de una actitud en la que se revela su voz, que rompe con un círculo cerrado —el espacio anti-idílico del relato— y transita por las zonas porosas de sus linderos tradicionales, cuando ese espacio hermético ha sido fracturado por la fuerza externa de la represión que irrumpe los territorios codificados de su tradición. Al desaparecer el padre, jefe en la sociedad machista, como segundo elemento del poder familiar ella adopta, por travestismo, características masculinas y crece en su rango en forma radical y violenta defendiendo su nuevo espacio.

El disfrazarse, o la asunción de un travestismo, adquiere aquí dos características: por un lado, rompe el código de su identidad tradicional: la madre, la matrona; por otro, rompe el «espacio privado» que le pertenece como mujer para acceder a un espacio público que es «propio del hombre», pero que ella transgrede.

Este circunstancia producida por el acto travesti genera a su vez un fenómeno polifónico, puesto que Sara ya no es solamente la mujer o el hombre sino también el objeto de su travestismo. El narrador puede así también introducir una polifonía que, en sorprendente fidelidad con el texto, se asocia a la adquisición de un superpoder, una magnificencia poderosa fecundada de voces: la voz mujer-madre, esposa, la voz hombre (marginalidad) y la voz militar (poder institucional). Un superpoder que ya escapa a los límites de su control, como única forma de restitución de la voz de la marginalidad en el relato.

No obstante, esa voz tiende a perderse puesto que, al no ser capaz de controlar su poder, éste es utilizado como mecanismo de restitución del sentido y reinscripción de los límites del orden jurídico.

Sin embargo, no solo es esta la voz que emerge dentro del bloque marginal. Existen en el relato elementos actanciales como el machete, la libreta con los nombres de las víctimas, las letras de la tapa de la caja mortuoria, el disparo de escopeta, el sonido de los cascos de los caballos, la sangre, el grito de la muerte,

el silencio del miedo, el conjuro de venganza, que constituyen la incorporación de formas y signos de voces asociados a la totalidad de la narración y contribuyen, por lo tanto, al diálogo.

El poder del estado constituye un segundo bloque de voces transitantes en el relato. Este habla, especialmente, por boca de dos de sus instancias que funcionan como mecanismos intermedios actuantes sobre el grupo de la marginalidad donde intenta establecer su norma.

Como este tipo de poder ocurre en segmentos estratificados, aparece en el relato, por una parte, la voz del militar, jefe del batallón ajusticiador a quien el narrador oral ha calificado como «sanguinario». Este constituye un estrato de la voz del poder central o del estado. Por otro lado, esta voz se representa a través del Batallón Febres Cordero, cuya voz se materializa en la voz de la muerte corriendo los caminos. Así, la identificación de la voz del poder central la vemos asociada con la muerte, y «desde entonces un calendario triste fue grabándose en las cruces que poblaron los caminos, guardarrayas, barrancos y cerros como mudos testigos de una época sangrienta en la provincia».

Finalmente, al cerrar este corto ensayo, podemos observar el carácter híbrido en el enunciado que constituye el relato en cuestión, donde en realidad lo que aparece es la presencia de dos voces, dos visiones del mundo, dos lenguajes agrupados en una sintaxis gramatical y aspectos composicionales pertenecientes, como habíamos dicho al principio, a una misma voluntad creadora o a un mismo locutor, como lo llama Bajtín.

A través de esta construcción híbrida se presenta, entonces, la bivocalidad que caracteriza a la prosa narrativa artística constituyendo nuestro relato en un diálogo de voces que representan todo un conjunto de valores de una sociedad provincial del Ecuador, en cuyo texto el autor logró combinar diferentes voces y puntos de vista en personajes que, finalmente, incorporan el carácter heteroglósico de la sociedad al texto.▲.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
3/1995/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

ENTRE EL DESENCANTO Y LA POSMODERNIDAD: UN ANÁLISIS DE *SUEÑO DE LOBOS*

Michael Handelsman

Los últimos treinta años en el Ecuador marcan una época convulsiva en todos los contextos socioculturales. Se abre el panorama nacional con la actitud contestataria e iconoclasta de la joven intelectualidad de los sesenta que puso en tela de juicio gran parte de los valores consagrados de una cultura más colonial que nacional.[1] Al salir de esa década tan prometedora e idealista respecto a las posibilidades de realizar profundas transformaciones sociales, el país entró en un período dominado por una dictadura militar y un *boom* petrolero que creó una imagen nacional ilusoria de progreso y riqueza. Los petrodólares, el crecimiento de una nueva clase de jóvenes tecnócratas y la aparente modernización de centros urbanos alejaron a los ecuatorianos de sus preocupaciones revolucionarias anteriores y los acercaron a una nueva época (es decir, a los años ochenta) caracterizada por la deuda externa y un gobierno reaccionario que representó un viraje de 180 grados de aquella época en que se había soñado con el Nuevo Hombre. Concretamente, como ha puntualizado Fernando Tinajero:

> La dictadura del general Rodríguez Lara... completó el panorama del desencanto... por crear otra vez una bonanza económica ilusoria que sirvió para dar renovado impulso a la clase media aprovechadora y arribista. Atrás quedaban las turbulencias de los años sesenta, que podían ser fácilmente olvidadas por la euforia de un alegre consumo, mediante el cual el sueño revolucionario era rápidamente desplazado por el grotesco remedo de los modelos de vida que proponían las pantallas de los televisiores recién estrenados. Como por arte de magia... una nueva sociedad parecía brotar de los pozos petroleros, y sus ruidos de fiesta prolongada apagaban no sólo el lamento de los campesinos expulsados de su tierra para formar enormes contingentes

1. Para más detalles sobre los jóvenes intelectuales de los sesenta en el Ecuador, véanse mis estudios sobre los tzántzicos y el Frente Cultural en *Incursiones en el mundo literario del Ecuador*, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1987.

marginales que provocaron el crecimiento explosivo de las principales ciudades, sino también los últimos ecos de la retórica «contestataria».[2]

La palabra clave de esta cita de Tinajero es la del desencanto ya que anuncia una actitud que ha permeado el pensamiento y la obra cultural de no pocos intelectuales del Ecuador en estos últimos años. De hecho, «desde el 13 de noviembre de 1966, la exaltación que comenzó en 1962... [ha] sido sustituida por el claroscuro del desencanto, en el que la poca luz ganada sólo servía para iluminar a medias una verdad dolorosa: que la revolución no se hace con poemas, aunque ellos puedan nacer de un proceso revolucionario. Ese desencanto estaba llamado a convertirse en el carácter más acusado de la cultura ecuatoriana de los veinte años siguentes...» (Tinajero, 1988: 804-805). Aunque novelas como *El desencuentro* (1976) del mismo Fernando Tinajero, *Ciudad de invierno* (1979) de Abdón Ubidia y *Teoría del desencanto* (1985) de Raúl Pérez constituyen hitos narrativos del mencionado desencanto, sería una simplificación reducir el fenómeno a un plano meramente literario. John Martz ha señalado que, desde 1972, «Ecuador has gone through one of the most significant periods of economic growth in her history, yet, so far, this growth has brought little benefit to the average Ecuadorian. The development which has ocurred has mainly been 'incrementalist' rather than 'transformationist', continuing and accentuating past trends, rather than achieving radical changes in the social and economic structure. Unearned windfalls rarely bring great happiness, and Ecuador's oil wealth is no exception to this rule».[3]

Por su parte, Agustín Cueva ha ubicado el desencanto en un contexto político e internacional, resaltando una actitud derrotista general que ha descarrilado a muchos de los más revolucionarios de los años sesenta. Cueva observa que «resulta evidente que a estas alturas de la historia la 'gauche divine', como la llama Manuel Caballero, ha dado un viraje de ciento ochenta grados, pretextando su desencanto de no encontrar revolución alguna que colme sus exquisitas aspiraciones. Incendiarios de ayer, bomberos de hoy: diez años después del famoso 1968

---

2. Fernando Tinajero, «Rupturas, desencantos y esperanzas (cultura y sociedad en el Ecuador: 1960-1985)», Revista *Iberoamericana* (Pittsburgh), 144-145 (julio-diciembre de 1988); 805-806.
3. John Martz, *Politics and Petroleum in Ecuador*, New Brunswick, Transaction Books, 1987, p.389-390: «Aunque el Ecuador ha experimentado una de sus épocas históricas de más importancia en cuanto a su crecimiento económico, hasta ahora este crecimiento ha traído pocos beneficios al ecuatoriano común. El desarrollo que ha ocurrido ha sido primordialmente 'incrementalista' en vez de 'transformacional', y es así que ha continuado e intensificado tendencias anteriores en vez de haber logrado cambios radicales en la estructura socioeconómica. Bonanzas inesperadas rara vez producen la felicidad, y la riqueza del petróleo en el Ecuador no es ninguna excepción a esta regla.» (Puesto que no soy traductor, esta traducción mía —y las otras que siguen en este trabajo— no pretenden ser más que una «aproximación» a la versión originalmente escrita en inglés).

francés nada quedaba del espíritu 'contestario' de entonces».[4]

Para Cueva, el desencanto es parte de un proceso general de derechización que comenzó con fuerza a mediados de los setenta y se estableció como el orden «legítimo» y hasta «natural» de los ochenta. Conceptos económicos neoliberales, la privatización y el consecuente desmantelamiento de estructuras estatales previamente encargadas de programas del bienestar lograron desarticular una concepción revolucionaria del mundo. Por eso, Cueva comenta que «la denominada «vía democrática al socialismo» termina convirtiéndose en un elegante entierro no solo de la idea de revolución, sino de los propios partidos que han renunciado a ella» (Cueva, 1987: 30). Más concretamente, el mismo Cueva ha constatado que «la verdad es que en los cinco años que van de 1974-1979, todo ha cambiado dramáticamente en Europa y Estados Unidos, imponiéndose un conservadurismo cada vez más beligerante. En 1979, se produce justamente el triunfo de los conservadores en Inglaterra, con la consiguiente nominación de Margaret Thatcher [...] Pero es sólo la punta del *iceberg* que se verá emerger completamente en 1980, con el abrumador triunfo de Ronald Reagan» (Cueva, 1987: 31).

Implícita en toda la argumentación de Cueva y de otros intelectuales que han denunciado el desencanto como una actitud reaccionaria y llorona, está la convicción de que urge seguir la lucha contra el paradigma capitalista burgués de Europa Occidental y de Estados Unidos. Por consiguiente, Cueva ha insistido: «Pese a las reiteradas exhortaciones a que nos «civilicemos» e ingresemos definitivamente en la «pos-modernidad», la inmensa mayoría de los intelectuales latinoamericanos no hemos renunciado a una visión prometeana del mundo ni renegado de lo mejor de nuestra tradición jacobina, libertaria, antimperialista e incluso leninista» (Cueva, 1987: 35).

La referencia a la posmodernidad en el comentario de Cueva que acabo de citar introduce una nueva dimensión del desencanto, y es precisamente esa que pienso analizar aquí. Aunque parezca extraño que uno se refiera al Ecuador —o América Latina— en términos de la posmodernidad, especialmente si tomamos en cuenta que una importante parte de la crítica literaria actual sigue indagando la naturaleza compleja del vanguardismo y la modernidad, estoy convencido de que el desencanto sentido en el Ecuador durante los últimos años ha sido más bien el producto de una crisis general occidental de la posmodernidad. Pero, primero, precisemos algunos términos y conceptos sobre la modernidad y la posmodernidad.

Entiendo por modernidad toda aquella duda hiperbólica que pone en suspenso a la tradición que comienza con Descartes e implica una postura de

---

4. Agustín Cueva, editor, *Tiempos conservadores: América Latina y la derechización de Occidente*, Quito, Editorial El Conejo, 1987, p. 29.

cuestionamiento y criticidad continua.[5] En lo que se refiere a la literatura, las diversas manifestaciones vanguardistas han constituido la eclosión de la modernidad. Al romper toda noción de cánones sagrados y absolutos, los pensadores modernos transformaron una visión unívoca tradicional en una concepción pluralista y heterogénea. Se llegó a la conclusión de que en vez de haber una Verdad absoluta, había muchas verdades contradictorias y en abierta oposición entre sí. Pese a esta fracturación filosófica/cultural, sin embargo, la heterogeneidad moderna era comprensible ya que cada sistema o concepción tenía características y parámetros concretos y propios. Mientras el futurismo, el surrealismo, el expresionismo y el dadaísmo, por ejemplo, rompieron el orden tradicional, cada expresión vanguardista/moderna desarrolló su propio orden dentro de la gran modernidad.

A diferencia de esta heterogeneidad pluralista y sistemática de la modernidad, la posmodernidad se caracteriza por una heterogeneidad totalmente asistemática.[6] Ya no hay deslindamientos entre diferentes «ismos», sean estos artísticos o filosóficos. Por lo tanto, si bien la actitud contestataria moderna contenía una fe en llegar a una nueva comprensión del mundo, la fragmentación posmoderna parece burlarse de toda noción de orden ya que todo es una mera interpretación (una hermenéutica) o, si se quiere, una ficción. Esta misma distinción es la que destaca G. B. Madison al escribir:

> The two great theoretical by-products of modern epistemologically centered philosophy which places all the emphasis on method (as opposed to insight [noesis], as in the case of the ancient metaphysics of presence), are the notions of subjectivity and a fully objective, determinate world—the essential business of the «knowing subject» («man») being that of forming true «representations» of so-called objective reality. The end of modernism means, accordingly, the end of epistemologically centered philosophy [...] It means the end of what modernism understood by «the subject», and it means as well the end of the «objective world» (a world which is fully what it is in itself and which simply waits around for a cognizing subject to come along and form a «mental representation» of it).[7]

---

5. La bibliografía sobre la modernidad es extensa. Señalo como fuente primordial Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press, 1987.
6. Agradezco a mi colega Oscar Rivera-Rodas quien me ha ayudado a conceptualizar algunas de las diferencias entre modernidad y posmodernidad.
7. G.B. Madison, *The Hermeneutics of Postmodernity*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, p.x: «Los dos grandes resultados teóricos de la filosofía moderna epistemológica que pone todo énfasis en el método (en vez de la aprehensión intelectual [noesis], como en el caso de la antigua metafísica de la presencia), son las nociones de la subjetividad y un mundo plenamente objetivo y determinado—el asunto esencial del 'sujeto del saber' ('el hombre') siendo el de formular verdaderas 'representaciones' de la llamada realidad objetiva. De modo que el final del modernimo significa el final de la filosofía epistemológica... significa el final de lo que el modernismo entendió por 'el sujeto', y también significa el final del 'mundo

Nociones similares, por otra parte, ha publicado una revista ecuatoriana de 1988: «Hoy en día ha desaparecido el optimismo iluminista acerca de la convergencia de ciencia, moral y arte para lograr el control de las fuerzas naturales, el progreso social y la felicidad de la humanidad. La reconciliación de lo bueno, lo verdadero y lo bello aparece como una ilusión de la modernidad. El desencantamiento con esa ilusión sería la posmodernidad: la diferenciación de las distintas racionalidades es vista como una escisión».[8]

En América Latina, donde todavía se esperan soluciones innovadoras a un sinnúmero de problemas sociales que impiden el pleno desarrollo de una vida decente y justa para millones de latinoamericanos, interpretaciones parciales acerca de la posmodernidad amenazan con conducir a ciertos pensadores a la conclusión de que todo intento de resolver los problemas o de explicar las condiciones en que se vive es poco más que un juego de futilidades. En parte, es esta resignación la que ha producido el desencanto en algunos círculos del Ecuador. Junto a la desilusión provocada por el fracaso de los sueños revolucionarios de los sesenta, hemos de señalar que una «primera dimensión del desencanto posmoderno es la pérdida de fe en que exista una teoría que posea la clave para entender el proceso social en su totalidad» (Lechner, 1988: 51). De modo que, en lugar de comportamientos contestatarios, el desencanto «engendra hastío y nos acosa la fatiga» (Lechner, 1988: 56).

Este mismo hastío es lo que caracteriza a importantes novelas ecuatorianas contemporáneas como *El desencuentro, Ciudad de invierno* y *Teoría del desencanto*, ya mencionadas en líneas anteriores. Jóvenes intelectuales iconoclastas de los sesenta se ahogan y se asfixian en su desencanto no solamente por sus proyectos fracasados de un ayer revolucionario, sino también por su incapacidad de crear otros nuevos. De ahí que se ha observado que «El desencanto posmoderno contempla... un doble desafío, nos invita: 1) a repensar el proyecto de la modernidad y para ello, 2) hacer hincapié en la articulación de las diferencias sociales. Lo que nos propone... es invertir nuestro enfoque: en lugar de preguntarnos, a partir de una unidad supuestamente dada, cuánta pluralidad soportamos, la llamada 'posmodernidad' consiste en asumir la heterogeneidad social como un valor e interrogamos por su articulación como orden colectivo» (Lechner, 1988: 55). Lo más preocupante y lamentable de los personajes desencantados de las novelas ecuatorianas citadas arriba es, sin embargo, el estado de inercia en que se han hundido, garantizando el triunfo de la vieja guardia reaccionaria del Ecuador (y de todos los países latinoamericanos) cuya concepción

---

objetivo' (un mundo que es lo que es de por sí y que simplemente espera que un sujeto venga a formular una 'representación mental' de ello».

8. Norbert Lechner, «Un desencanto llamado postmodernismo», *Nariz del diablo* (Quito), 11 (agosto 1988); 51.

del mundo está arraigada en la clásica homogeneización que nutre, a fin de cuentas, el racismo, el sexismo y el colonialismo.

Pero la posmodernidad bien entendida no ha de sugerir resignación o futilidad. Más bien, su insistencia en la heterogeneidad debe estimular la creación de nuevos proyectos cuya articulación se marcará por una amplia base colectiva y popular en constante evolución. Al recordar la hermenéutica de Gadamer, quien postuló que toda compresión es interpretación, G.B. Madison ha señalado que «Understanding must not... be conceived of 'epistemologically', as the 'correct' *representation* of some 'objective' state of affairs. It is not so much reproductive as it is productive, transformative...».[9] Es decir, frente a una tendencia de caer en la indecisión al confrontar las múltiples posibilidades del pensamiento que se nos presentan, Madison contrasta la noción deconstruccionista de *undecidability* con la noción hermenéutica de *inexhaustibility*: «In contrast to deconstruction, hermeneutics maintains that there is always the possibility of meaning, but, in contrast to logocentrism, it maintains that it is never possible to arrive at a final meaning: 'the discovery of the true meaning of a text or a work of art is never finished; it is in fact an infinite process'. Unlike 'undecidability', 'inexhaustibility' points not to the eternal vanity of all human endeavor but, rather, to the limitless possibility of interrogation, expression, and understanding».[10]

De todos los textos de ficción que han tratado el tema del desencanto ecuatoriano, la novela que mejor lo ha manejado con toda su problemática filosófica y social ha sido, hasta la fecha, *Sueño de lobos* (1986) de Abdón Ubidia. Junto con otros textos del desencanto, su rasgo principal es la frustración sentida ante el fracaso de los proyectos revolucionarios de los sesenta y la consecuente enajenación dentro de un mundo modernizado cuyos únicos valores radican en el consumo y la gratificación personal. Lejos de aquella «época de los grandes sueños, de las convulsiones... de los rebeldes, de los aventureros y los guerrilleros míticos. La época... de la arremetida épica de los disconformes»[11], Sergio —el protagonista de *Sueño de lobos*— «Ha fatigado ya demasiado su vida con obligaciones tediosas. Si no tuviera deudas, si no tuviera que mantener a su familia, si pudiera liberarse de su empleo, sería el hombre más inofensivo del mundo... Pero Sergio tiene deudas y tiene obligaciones, y un lugar en un mundo

---

9. «El comprender no ha de concebirse epistemológicamente, como la representación 'acertada' de algún fenómeno 'objetivo'. No es tan reproductivo como es productivo, transformativo...», p. 109.
10. «A diferencia de la deconstrucción, la hermenéutica sostiene que hay siempre la posibilidad de un significado, pero, a diferencia del logocentrismo, sostiene que nunca es posible llegar a un significado definitivo: 'el descubrimiento del verdadero significado de un texto de arte nunca se termina; de hecho, es un proceso infinito.' A diferencia de 'lo no determinado', 'lo inagotable' no apunta hacia la vanidad eterna de todo esfuerzo humano sino a la posibilidad sin límite de interrogación, expresión y comprensión», p. 115.
11. Abdón Ubidia, *Sueño de lobos*, Quito, Editorial El Conejo, 1986, p. 170.

que no le gusta. Por eso transa consigo mismo» (Ubidia, 1986: 66).

La soledad de Sergio se intensifica cada noche mientras él recorre las calles de Quito en busca de alguien que le comprenda, de alguien que sea su alma gemela. Las noches de insomnio constituyen las horas de lucidez para este espíritu deambulante que, en el fondo, busca su «otro» que pertenece a un tiempo y a un espacio lejanos en los cuales la vida de Sergio tenía sentido, dirección y fe. «Lo que pasa es que el insomnio agranda y acerca los detalles del pasado y del presente. Tiene un efecto telescópico y microscópico... sobre la memoria... sobre la conciencia» (Ubidia, 1986: 14). Alejado de la rutina y de los quehaceres diarios, Sergio confronta angustiosamente las contradicciones de su nuevo Quito, producto del espejismo petrolero de los setenta y de la pesadilla fondomonetarista de los ochenta. Según se lee:

> La ciudad misma mostraba su disposición a la alegría. Aparte de los flamantes edificios y los pasos a desnivel, había algo nuevo en las caras y en los ademanes de las gentes. El cambio era claro, se modernizaban de prisa... Y todo el mundo parecía no pensar en otra cosa que en comer y beber, bailar y pasear... En cada rincón, en las vitrinas, en los anuncios luminosos (pequeños, sí), estallaba la alegría de los años setentas...
>
> Sin embargo, por detrás del júbilo que corría a raudales por los parques y las plazas, por los supermercados, brillaban en los escaparates y sonaba en las radiodifusoras con un zumbido de guitarras eléctricas, bongós y voces desgarradas, Sergio no dejó de escuchar también una queja, llamémosla póstuma, del Viejo Dios: porque a la par que él hacía amigos, y perseguía secretarias, pensaba también en el ex compañero suyo que permanecía en prisión, cumpliendo una condena de ocho largos años, pero aún imbuido del espíritu heroico que gobernó a buena parte de la juventud de la década anterior, la de los sesentas, cuyo símbolo mayor fue... la imagen del Che Guevara. (Ubidia, 1986: 107-108).

Suspendido entre un pasado idealista y un presente práctico e inmediatista, Sergio intuye que los deseos de ver su mundo (i.e., Quito) en plena modernidad se han hundido en un estado de modernización. Es decir, en vez del soñado Nuevo Mundo con su Nuevo Hombre, Quito se ha convertido en el baluarte de una clase media pequeño burguesa cuyos valores se miden según su rentabilidad. [12]

---

12. Según Matei Calinescu, «The doctrine of progress, the confidence in the beneficial possibilities of science and technology, the concern with time (a *measurable* time, a time that can be bought and sold and therefore has, like any other commodity, a calculable equivalent in money), the cult of reason, and the ideal of freedom defined within the framework of an abstract humanism, but also the orientation toward pragmatism and the cult of action and success—all have been associeted in various degress... and promoted as key values in the triumphant civilization established by the middle class» (41-42). [«La doctrina del progreso, la confianza en las posibilidades beneficiosas de las ciencias y la tecnología, la preocupación con el tiempo (un tiempo que *se puede medir*, un tiempo que puede comprarse y venderse y, por eso tiene como

Coincidentalmente, Norbert Lechner parece resumir la angustia de Sergio al observar que «Nuestras sociedades desean ser 'modernas', desde luego, pero no confundamos modernidad y modernización. Se trata, recalco, de un desencanto con la modernización y no con la modernidad» (Lechner, 1988: 54).

Frente al fracaso de sus sueños, su soledad y la falta de un ideal que diera sustancia a su vida, Sergio sabe que tiene que actuar, que tiene que desafiar su existencia rutinaria para así, aunque de una manera ilusoria, «escaparse del desamor, del desencanto» (Ubidia, 1986: 135). La resolución a que Sergio llega es la de asaltar un banco, el mismo banco donde él trabaja como empleado asfixiado y anulado. Dicho asalto termina siendo su *raison d'être*, y como Sergio mismo confiesa, «no puede renunciar a él... Pues las causas que me empujaron a decidirlo siguien en pie... La misma asfixia económica. La misma asfixia existencial. Aparte de las viejas deudas con mi pasado, que también cuentan. Cobardías, culpas, rebeliones frustradas, viejos saldos que exigen un ajuste de cuentas para dejarme vivir en paz» (Ubidia, 1986: 167).

No importa que el asalto termine con la muerte de Sergio, ni que su rebelión se haya definido en términos de un acto de delincuencia. Lo que importa es su decisión de no seguir aceptando la resignación y la inacción de su vida. Hasta cierto punto, la decisión de Sergio representa el intento de volver a una época cuya fe revolucionaria y naturaleza contestaria serán esenciales si se espera reformular ciertos proyectos del pasado que, pese a su aparente fracaso, siguen prometiendo aperturas a un nuevo orden social.

Aunque la angustia de Sergio parece ser una manifestación más del hombre moderno enajenado, me parece que *Sueño de lobos* introduce un nuevo elemento en toda la discusión sobre el desencanto contemporáneo ecuatoriano —y hasta latinoamericano—. Sergio no sabe ordenar el caos de su vida asfixiada ya que «sólo puede captar las formas muy concretas de la vida: la alegría, la pena, la felicidad, el dolor» (Ubidia, 1986: 108). A diferencia de otros rebeldes que han rechazado un sistema burgués y mercantilista desde los tiempos de Baudelaire y hasta los de la vanguardia más radical del actual siglo, Sergio se distingue de ellos porque se da cuenta del fracaso de los proyectos supuestamente revolucionarios. Por lo tanto, su desencanto surge del incorformismo y, a la vez, se agudiza por la incapacidad de detener la disolución de su mundo. Si bien es cierto que la actitud vanguardista implica un rechazo rotundo de tales valores tradicionales como el orden y lo inteligible (la modernidad, por excelencia),[13] las inquietudes de Sergio

---

cualquier otra mercancía, un equivalente monetario), el culto de la razón, y el ideal de la libertad definido dentro del marco de un humanismo abstracto, pero también la orientación hacia el pragmatismo y el culto de la acción y del éxito, se han promocionado como valores claves en la civilización triunfante establecida por la clase media].

13. En Lechner: «De una manera amplia, la modernidad misma puede entenderse como una 'cultura de crisis'... Pero no ha de sorprenderse cuando, dentro del contexto amplio de la modernidad, la etiqueta de 'cultura de crisis' se aplica específicamente a la vanguardia. El

parecen insinuar una mentalidad posmoderna —aunque incipiente— que gira en torno a una pregunta que, según G. B. Madison, «seems to be everywhere forcing itself on us today... Is there any possibility or hope that postmodern humanity might discover the way of escaping fron the unhappiness which is the result of the rupture between the subjetive and the objective, the self and the world... instituting a new era in the history of tought?».[14]

Al referirse a Irving Howe, Matei Calinescu en su *Five Faces of Modernity* recuerda:

> In Howe's view, the passage from modernism to postmodernism is accounted for by the emergence of a «mass society», in which class distinctions become more blurred than ever in the past; in which 'traditional centers of authority, like the family, tend to lose some of their binding power upon human beings; in which passivity becomes the general social attitude and man is transformed into a consumer, himself mass-produced like the products, diversions, and values that he absorbs.» Postmodern novelists were confronted with the historically new difficulty of giving «shape to a world increasingly shapeless and an experience increasingly fluid».[15]

Para los propósitos del presente estudio sobre *Sueño de lobos* y el desencanto posmoderno del Ecuador, el comentario de Howe que resalta nuestra condición cosificada dentro de sociedades de consumo es sumamente pertinente ya que todas las características que él asocia con la sociedad de masas se encuentran de una manera u otra en la novela de Ubidia. Aunque el asalto tramado por Sergio ha fracasado, y aunque Ubidia deja a sus lectores con la responsabilidad de planear sus propios asaltos, el mensaje de la novela está claro. No se puede permitir que el desencanto nos hunda en un estado de pasividad o de resignación. La revolución todavía está por hacerse y hay que rechazar la noción, ya denunciada

---

vanguardista, lejos de estar interesado en la novedad como tal, o en la novedad en general, en realidad trata de descubrir o inventar nuevas formas, aspectos, o posibilidades de crisis. Estéticamente, la actitud vanguardista implica el rechazo más directo de tales ideas tradicionales como las del orden, lo inteligible, y hasta el éxito...: el arte ha de convertirse en una experiencia —deliberadamente manejada— del fracaso y de la crisis. Si no existe la crisis, hay que crearla».

14. «...parece estar imponiéndose a nosotros en todas partes hoy día... ¿Hay algunas posibilidad o esperanza de que la humanidad posmoderna descubra la manera de escaparse de la infelicidad que es el resultado de la ruptura entre lo subjetivo y lo objetivo, el yo y el mundo [...] creando una nueva época en la historia del pensamiento?», p. 58.

15. «Según Howe, el movimiento del modernismo al posmodernismo se debe a la emergencia de una 'sociedad de masas', en la que distinciones de clases se hacen más borrosas que antes; en la que 'centros tradicionales de autoridad, como la familia, tienden a perder algo de su poder de unión sobre los seres humanos, en la que la pasividad se hace la actitud social general y el hombre se transforma en un consumidor, él mismo producido masificadamente como los productos, los entretenimientos y los valores que él absorbe'. Novelistas posmodernos se vieron obligados ante la dificultad históricamente nueva de dar 'forma a un mundo cada vez más sin forma y una experiencia cada vez más cambiante», p.137.

por Benedetti, de que «la revolución es algo tan inaccesible y tan lejano, que nadie debe caer en la ingenuidad de organizar un asalto».[16]

Consecuente con una larga tradición sincrética, tanto en el Ecuador como en toda América Latina, siguen coexistiendo diversas corrientes socioculturales que hacen difícil todo intento de clasificarlas y periodizarlas. La simultaneidad del realismo, modernismo y naturalismo de fines del siglo XIX parece ser un preludio de la simultaneidad contemporánea marcada por el subdesarrollo, la modernización, la modernidad y la posmodernidad. La heterogeneidad, ora sistemática ora asistemática, que siempre ha constituido el carácter vital y dinámico de América Latina, es precisamente lo que da relevancia a esa región en un mundo posmoderno, cada día más interdependiente y entrelazado. Es así que Lechner ha puntualizado:

> El desencanto siempre tiene dos caras: la pérdida de una ilusión y, por lo mismo, una resignificación de la realidad. La dimensión constructiva del desencanto actual radica en el *elogio a la heterogeneidad*. [...] Demasiados años hemos estado denunciando la «heterogeneidad estructural» de América Latina como obstáculo al desarrollo, sin considerar que ella podría fomentar una interacción mucho más densa y rica que la homogeneización anhelada. (Lechner, 1988: 51-52).

En conclusión, *Sueño de lobos* es la historia de un hombre —de una ciudad, de un país, de un mundo— que se encuentra entre la modernidad y la posmodernidad en un estado de confusión y desorientación. Su desencanto es una especie de encrucijada que nos puede conducir a la inercia o a la acción. Pese a su muerte, la resolución de Sergio implica una voz de alerta, un incentivo. Y *Sueño de lobos*, como todo texto metafórico efectivo —según enseña G. B. Madison— encuentra su verdadero sentido en su capacidad de efectuar un cambio de actitud, de dirección y de comprensión en los lectores. «The power of metaphor is performative, not semantic. It changes the subject, directs the subject to a new way of looking at something, effects a new opening into the world»[17]. La acción de Sergio es un recuerdo de que no hay asaltos vanos o equivocados con tal de que la lucha sea por un porvenir más justo y más humano. ▲

---

16. Nils Castro, *Cultura nacional y liberación*, San José, Universidad de Costa Rica, 1979, p. 132.
17. «El poder de la metáfora es performativa, no semántica. Cambia al sujeto, orienta al sujeto a una nueva manera de mirar algo, efectúa una nueva apertura en el mundo», p. 144.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
3/1995/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

UTOPÍA Y TRADICIÓN UTÓPICA EN *LA CIUDAD AUSENTE* DE RICARDO PIGLIA

Miriam Chiani y Teresa Basile

«Pero si la historia que me contó no es cierta, entonces Stephen Stevensen es un filósofo y un mago, un inventor clandestino de mundos, como Fourier o Macedonio Fernández».[1] Este pasaje del relato «Stephen Stevensen» instaura el punto de partida de la tradición en la que se sitúa *La ciudad ausente*: el socialismo utópico. De Fourier-Macedonio o de Fourier a Macedonio, toda una línea que dispara los sentidos y el valor de la utopía en el texto. Sus momentos: Marx, Bloch, Benjamin. También al revés. Sus sentidos: concreción, sueño, rememoración. Su valor: una resistencia «moderna» ante el terrorismo de estado.

La configuración de la utopía en *La ciudad ausente* se inscribe en dos niveles de la diégesis: el proyecto de Macedonio, utópico, tal como se refleja en la cita inicial, cuyo origen intenta descubrir Junior a lo largo de la novela, y el relato «La isla», etapa en el viaje por la trama de relatos, definido por Anna Lidia como «una especie de utopía lingüística sobre la vida futura» (111): uno de los últimos relatos de la máquina de Macedonio, utopía de una utopía.

En las siguientes relaciones con la tradición, las modificaciones e innovaciones que con respecto a ella propone Piglia se contemplarán de continuo estos dos niveles o el desplazamiento de uno a otro.

PASOS, CRUCES Y DERIVACIONES EN LA TRADICIÓN UTÓPICA. EL CRUCE UTOPÍA/CIENCIA

Marx y Engels retoman el socialismo utópico para establecer con él una

1. Todas las citas del texto corresponden a Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992, p. 103.

relación de continuidad y ruptura.[2] Ven en las representaciones de Babeuf, Saint Simon, Fourier y Owen, prefiguraciones de un conjunto de ideas que recién con el marxismo habrían adquirido el estatus de una ciencia. Aunque reconocen el carácter socialista de las ideas utópicas, éstas corresponden a una etapa histórica precisa —el capitalismo naciente— y reflejan la inmadurez del proletariado de esa época.

Engels no considera «científicas» estas utopías ya que carecen de un análisis previo de las fuerzas históricas y las clases sociales como plataforma para augurar un cambio revolucionario. Desde esta perspectiva, «El socialismo habría tenido una evolución desde la utopía hasta la ciencia».[3]

No obstante, el par ciencia/utopía teje su propia trama. Situado en los comienzos del proceso de industrialización en Francia, Saint-Simon propicia una alianza de hombres de ciencia y hombres industriosos, a los que agrega a los artistas, quienes aportan la fuerza de la imaginación. En sus inicios, la industria francesa abría un campo de expectativas donde era posible imaginar la utopía.[4]

El marco general de *La ciudad ausente* nos sitúa en otro horizonte utópico-científico. Allí se cruzan dos modelos diversos de ciencia. Una línea, de clara tradición artliana, despliega el imaginario del científico loco, la ciencia clandestina aprendida en los extramuros de la Institución Universitaria, cercana por momentos a la magia; ciencia, pero más que ciencia invento de artefactos estrafalarios, condenados casi siempre al fracaso. Russo es quien la practica: «él era Russo, un inventor argentino que se ganaba la vida vendiendo pequeños artefactos prácticos, patentes baratas de maquinitas sencillas que servían para mejorar la demanda en las ferreterías y los almacenes de ramos generales de los pueblos» (148).

En un polo del todo opuesto, la Institución Científica, legitimada por la tradición de los grandes nombres. Aquí el recorte tiene otras implicaciones. Por una parte, la hipótesis de Gödel, «Ningún sistema formal puede afirmar su propia coherencia» (155), da pie para hablar de «la realidad virtual, los mundos posibles» (156). Gödel y su postulación de un sistema no clausurado, abierto, permite pensar la otredad, «los bordes del universo» (156). Por otra parte, en la medida en que «los científicos son [...] los únicos que se toman en serio la incertidumbre de la realidad» (149) pueden acercarse a la imaginación literaria y su valor utópico.

Esta compleja amalgama distribuye significados complementarios: si el inventor clandestino se inscribe en la tradición de los marginales que crean mundos alternativos donde habitar, la «ciencia dura», con Gödel, desestructura

---

2. Ver «Socialismo utópico y socialismo científico», de Federico Engels, en *Escritos*, Barcelona, Península, 1969.
3. Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991, p. 73.
4. Para una visión más completa de las posturas de Saint-Simon y Fourier, en torno a la utopía, ver Paul Ricoeur, *Ideología y utopía*, parte II, México, Gedisa, 1991.

los sistemas cerrados y autosuficientes ampliando sus límites a lo posible. Las dos líneas de la imaginación científica se unen para operar contra el terrorismo de estado: «Había que influir sobre la realidad y usar los métodos de la ciencia para inventar un mundo donde un soldado que se pasa treinta años metido en la selva obedeciendo órdenes sea imposible» (150).

La utopía entonces en *La ciudad ausente* pierde la carga valorizante de lo imposible, de quimera, para asumir carácter científico. Y la ciencia, a la vez, adquiere un impulso utópico que la asocia a la literatura: «Vea, dijo, los políticos les creen a los científicos (Perón-Richter) y los científicos les creen a los novelistas (Russo, Macedonio Fernández). Los científicos son grandes lectores de novela» (149). Frente a la Escuela de Frankfurt —Adorno y Horkheimer— que identifica la ciencia con la aplicación sistemática y despiadada de la pura razón instrumental,[5] Piglia destaca el poder de una razón imaginativa.

En otra instancia, el carácter científico de la utopía nos remite al concepto de «utopía concreta» elaborado por Ernst Bloch.[6] Bloch recupera el gesto utópico de los socialistas del siglo XIX, pero rechaza su modalidad, a la que considera una crítica abstracta y acrónica del orden establecido. Retoma, por otra parte, el materialismo histórico del marxismo privándolo de su dirección mecanicista: los logros de una comunidad socialista no estarían históricamente determinados ni son irreversibles (principio de esperanza). Las utopías, para Bloch, se encuentran en forma latente dentro de las fuerzas reales de la sociedad, pero necesitan de una praxis social orientada a concretarlas (el espíritu de la utopía), porque sin ésta podrían llegar a frustrarse. Desde este punto de vista, la síntesis entre utopía y ciencia —que en oposición al marxismo se presenta en el texto— procura acentuar la posibilidad concreta de realización de lo utópico, como trabajo-experimento experimentable, no como necesaria y mecánica realización. Esta es la idea-base del proyecto de Macedonio: «Huir hacia espacios indefinidos de la forma futura. Lo posible es lo que tiende a la existencia» (63). De la construcción de una ficción virtual que surge por casualidad cuando la pretendida máquina de traducir comienza a transformar el original, a la construcción de un mundo virtual cuyos efectos Junior va percibiendo. Los relatos de la máquina son «autómatas»: presencia, vida, voz, que se imponen a sus contrarios. La utopía en *La ciudad*

---

5. Estas ideas están desarrolladas en Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, especialmente en los capítulos «Concepto de iluminismo» y «Juliette o iluminismo moral», Buenos Aires, Sur, 1969 [1947].
6. La referencia a las tesis de Ernst Bloch resulta imprescindible dado que en el relato «La isla» hemos detectado citas entrecomilladas de su obra, aunque sin declarar la fuente. De Ernst Bloch solo hay versión española de *El principio esperanza*, Madrid, Aguilar, 1979. Se consultaron además: Pierre Furter, *Dialéctica de la esperanza: una interpretación del pensamiento utópico de Bloch*, Buenos Aires, La Aurora, 1979, y José Gimbernat, *Ernst Bloch: utopía y esperanza*, Madrid, Cátedra, 1993.

ausente es materialidad concreta que restituye una falta o cuyo impulso lo origina una carencia: «la ausencia es una realidad material, como un pozo en el pasto» (161).

La carencia se trasmuta en sueño, una de las formas de la utopía

«El estado conoce todas las historias de todos los ciudadanos y retraduce esas historias en nuevas historias que narran el presidente de la República y sus ministros»(151). El estado produce un «estado mental», hipóstasis que se implanta como principio de realidad. Julia y Elena, según el discurso de los médicos-policías-torturadores, sufren alucinaciones paranoicas que ellos intentan controlar con la droga dependencia, ya que han perdido el sentido de realidad. A este principio de realidad la máquina opone el del sueño. La tesis de Macedonio era «no distinguir la vigilia y el soñar, a pesar de esa apariencia de objetividad de la realidad él le oponía el ensueño. No creía que el ensueño fuera interrupción de lo real sino más bien una entrada» (155). Bloch (una vez más) distingue cuidadosamente el soñar despierto del sueño común, el nocturno. En el primero se une, por primera vez, lo que será decisivo para una conciencia anticipadora: la conciencia del hambre (pulsión principal para Bloch) y su imposibilidad de satisfacerla desarrollan lo posible imaginario. El soñar despierto es un producto de la voluntad y está al alcance de la razón, es decir, es posible modelar, manipular y hasta dialogar con estas representaciones mentales. Es una técnica que el hombre posee para separarse de lo inmediato y esbozar de manera imaginaria otra situación, es trascender el presente. Pero solo en la medida en que ese sueño diurno tenga en cuenta las condiciones actuales de las fuerzas sociales, puede realizarse. Punto de confluencia entre utopía y realidad, perspectiva de las posibilidades concretas. Si bien este sueño tiende hacia el futuro, la reminiscencia puede ser, según Bloch, el origen y la provocación de su elaboración.

La meta es el origen

En *La ciudad ausente*, en cambio, el pasado es y debe ser la provocación para elaborar un futuro, «la meta, en ella, es el origen».[7] Piglia, con Benjamin,

---

7. De la reconocida influencia del pensamiento de Benjamin en la obra crítica y narrativa de Piglia, se destaca sobre todo en *La ciudad ausente* las «Tesis de la filosofía de la historia», con la siguiente inversión: si Benjamin subraya los alcances utópicos del concepto de historia en las «Tesis», Piglia insiste en la raíz histórico-mnemónica de la utopía en *La ciudad ausente*. Ver

convierte la rememoración en imperativo categórico para la posibilidad utópica que se da en el texto. Benjamin no hace sino oponer dos modos de escribir la historia. Allí donde el historicismo contaba la historia de los vencedores como un progreso continuo de la cultura, Benjamin propone una crítica dialéctica que restaure el término negativo, desenmascarar el progreso como regresión y leer los documentos de cultura en tanto signos de barbarie. Si una crítica ideológica permite socavar las categorías del historicismo, el materialismo histórico puede «pasarle el cepillo a contrapelo» y descubrir el relato de los oprimidos, restituir las huellas de «los que yacen en la tierra». El pasado no es concluso, en él se abre una nueva posibilidad de salvación, una esperanza de redención. Al historicismo que concibe la historia como un discurrir continuo del progreso, tiempo homogéneo y vacío, Benjamin opone el concepto de un «tiempo-ahora» en el que irrumpe el mesiánico, instante auténtico y renovador capaz de romper el continuo de la historia. De las «Tesis de la filosofía de la historia», Piglia esquiva el sentido teológico y potencia el relato de los vencidos, no ya como término que deba integrarse sino como contra-historia: «Siempre pensé que ese hombre que trataba de expresarse en una lengua de la que sólo conocía su mayor poema, era una metáfora perfecta de la máquina de Macedonio. Contar con palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera» (17). Con la máquina Macedonio pretende anular la muerte, pero la máquina es también la voz de Elena, «el río del relato, la voz interminable que mantenía vivo el recuerdo» (49). Le parecía un invento muy útil» porque los viejos que a la noche, en el campo, contaban historias de aparecidos ('desaparecidos') se iban muriendo» (44). Viene a darle voz a los que no la tienen: los tartamudos, los extranjeros (los anarquistas, obreros, filósofos, místicos, gauchos, perseguidos por las autoridades, amenazados, son «todos los ex» que refractan a 'los muertos'). La isla también es el reino de los muertos, pasar por ella es descender al infierno, escuchar lo innombrable; Boas-Dante-Eneas cuenta lo que no se puede contar: el horror. Espacio que reproduce «La grabación», el pozo en el pasto, con los restos, los cuerpos, el mapa de las tumbas desconocidas, «negro y blanco, inmenso, el mapa del infierno» (39).

La isla o una utopía dalléctica

La conformación de la trama social en la isla utópica es diferente de la del resto de la novela. En la isla no domina un discurso hegemónico ni aparece un gobierno

---

Walter Benjamin, «Tesis de la filosofía de la historia», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989.

represor; por el contrario conviven aquellos extranjeros expulsados por el poder totalitario.

Esta sociedad utópica carece de uno de sus rasgos tradicionales. No es un sistema estabilizado ni cristalizado en una forma sin tensiones. Si bien se ha superado el conflicto entre poder totalitario y resistencia, se instaura en su lugar una nueva dialéctica como principio conformador de la isla.

Ernst Bloch elabora la categoría de «realidad procesual» para dar cuenta del carácter utópico de lo real. Sus tesis se sustentan en dos bases: la antropología propone la esperanza como móvil humano de lo utópico, mientras la base material tiene un análogo en lo posible. Ambas postulan un sistema abierto, procesual, no determinista. Estructuran la posibilidad abierta al futuro, un «gigantesco mar de posibilidades en torno a lo existente».

En la isla el principio de transformación da lugar a una realidad procesual que habilita múltiples caminos. El lenguaje —eje configurador de la isla— es mutante: «Si 'a'+ 'b' es igual a 'c', esa certidumbre sólo sirve un tiempo, porque en un espacio irregular de dos segundos ya 'a' es '-a' y la ecuación es otra» (132) ; el «libro de las mutaciones» (130) como un nuevo diccionario es capaz de «incorporar las variantes futuras de las palabras conocidas»; la isla misma desdibuja su espacialidad en una temporalidad incierta: «Definen el espacio en relación con el río Liffey que atraviesa la isla de norte a sur. Pero Liffey es también el nombre que designa al lenguaje [...] El concepto de frontera es temporal y sus límites se conjugan como los tiempos de un verbo» (129). «La mutación ha ganado las formas exteriores de la realidad»; así, la capital de la isla, Edemberry Dubblenn DC, está hecha de la confluencia de tres tiempos —pasado, presente y futuro— en un puro e incesante transcurrir.

Esta realidad procesual es deudora de un sistema abierto caracterizado por la incertidumbre, inconmensurable por cualquier sistema lógico: «casi fijan en un paradigma lógico la forma incierta de la realidad» (133).

La posibilidad de lo diverso inserta en cada elemento es otro signo de esta realidad procesual. El principio de identidad de lo uno consigo mismo se sustituye por la multiplicidad latente en lo uno, de este modo «en el río Liffey están todos los ríos del mundo» (p.129). En un gesto blochtiano Piglia coloca el aleph en la temporalidad.

El *Finnegans Wake* como símbolo final de la isla contiene en sí mismo el principio de la transformación y el de la multiplicidad al mismo tiempo.

La dinámica de una realidad procesual, si bien presenta todas las posibilidades y permite lo utópico, niega los momentos de anclaje. De este modo la isla sin límites precisos es el lugar «donde nadie puede vivir, porque nadie tiene patria» (124); el lenguaje es incapaz de fijar un sentido: «No hay lamentos, sólo mutaciones interminables y significaciones perdidas» (124); la memoria se desintegra «porque uno olvida siempre la lengua en la que ha fijado los recuerdos» (124).

Sin embargo, un estadio anterior, pre-babélico, pre-procesual, se postula como un polo de tensión a esta incesante transformación. Espacio generador de un mito que perdura a pesar del cambio: «Las interpretaciones se multiplican [...] Sin embargo, en el fluir del Liffey hay una recurrencia hacia Jim Nolan y Anna Livia, solos en la isla, antes de la carta final. Ese es el primer núcleo, el mito del origen [...]» (140). Este mito originario es la apertura de un nudo blanco por la cual lo histórico —el exilio y la construcción de la máquina— se recupera. El relato de la pérdida y el relato de la utopía se postulan como lugares de anclaje en la realidad procesual. De este modo Piglia logra presentar una utopía que escapa a la estabilidad del sistema pero que ofrece, asimismo, un punto de apoyo. Frente a las contra-utopías o anti-utopías que proliferan en el período de entreguerra; frente a la tendencia que después de la década de 1970 identifica la utopía con sistemas racionalistas y artificiales, cerrados y estáticos, Piglia elabora una utopía con tensiones diálecticas que evitarían la reproducción del totalitarismo y resistirían al ejercicio de su violencia.

«La isla» como relato utópico se distancia del canon genérico, ya que no representa un modelo social, esquema invertido del orden existente, así como evita cualquier alusión a formas de gobierno o jerarquías sociales. Dibuja, por el contrario, tan solo las condiciones que posibilitarían la formación de una utopía: la realidad procesual y la pervivencia del mito.[8]

La máquina, una zona de resistencia

La novela plantea, en la figura de la máquina de Macedonio, la conflictiva relación del intelectual con el resto del campo social. Solo en su carácter de autómaton-autónoma frente al poder estatal puede generar relatos alternativos en que lo oculto y negado por el discurso hegemónico del poder, se hace presente.

Esto nos remite al proceso de autonomización de las diferentes esferas de la cultura[9] consolidado fundamentalmente en el siglo XIX, proceso que permitió reconsiderar el rol de artistas e intelectuales en el seno del campo social. Desligados de su función «representativa»[10] propia del feudalismo, lograron

---

8. Cfr. M. Abensour, «Les procès des Maîtres-Rêveurs», *Libre* (Madrid) 4 (1978). Ver Bacczko, «Utopías y totalitarismos», en *Los imaginarios sociales*, op. cit., pp. 104-121.
9. Cfr. J. Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, México, Gustavo Gili, 1986; y «Modernidad, un proyecto incompleto», en N. Casullo, compilador, *El debate modernidad-postmodernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1989.
10. Utilizamos el término «representativa» en el sentido que le da Habermas a «Repräsentation», esto es, la representación de los atributos de dominación del señor feudal o la iglesia por parte de los artistas. Cuando aún no se había conformado el arte como esfera autónoma del poder, aquél carecía de función crítica.

conformar un espacio alternativo, un pensamiento crítico. Para Adorno[11] solo el arte en su carácter autónomo puede operar como resistencia al mundo reificado del capitalismo. En un intento por liberarse de cualquier presión externa —ya sea emanada del poder o del partido—, Adorno coloca la actividad intelectual dentro de las praxis sociales, retomando las ideas del joven Marx quien en sus *Manuscritos económico-filosóficos* amplía la categoría de trabajo hasta abarcar la producción intelectual. Tanto Brecht, que acuñó el término de «trabajadores cerebrales», como Benjamin, en «El autor como productor», participan de similares ideas.

En tanto «praxis social» el intelectual legitima su función en un doble sentido. Sin abandonar la especificidad de su trabajo, adopta un peculiar compromiso con el resto de la sociedad, en la medida en que dentro de su propia esfera puede elaborar una zona de resistencia.

La máquina de Macedonio opera desde su propia especificidad: «Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias» (43); «Usa lo que hay y lo que parece perdido lo hace volver transformado en otra cosa» (44).

El relato como praxis cumple una doble función. Se opone al discurso estatal rescatando los relatos reprimidos y crea narraciones alternativas que disparan la utopía.

La versión más radical del relato como praxis transformadora se encuentra en la nena: «la muchacha vuelve a vivir gracias a los relatos del padre» (62). Piglia invierte la consabida tesis del arte como reflejo de lo real e instaura en el origen del relato una carencia, un vacío de lo real (la muerte de Elena provoca la creación de la máquina; los desaparecidos hacen surgir una serie de relatos que los recuperan; la pérdida de la patria inicia en Nolan la construcción de la máquina). El cometido del arte es colmarlo, restaurar ese vacío. El narrador se convierte en un taumaturgo, un mago capaz de «animar lo inanimado» (62).

El gesto de anteponer el relato a lo real constituye la plataforma epistemológica que permite imaginar utopías; esto es: instaurar lo aún no existente, lo posible, como categoría de lo real desestructurando la identidad entre realidad y pensamiento. «Lo que se puede imaginar sucede y pasa a formar parte de la realidad» (63).

El carácter de exiliado, extranjero o marginal, articula esta función de resistencia que se cumple siempre en la distancia del poder. La única estrategia —parece decirnos Piglia— que puede desplegar un intelectual en una época marcada por la represión y el discurso hegemónico es, a través de los relatos, recuperar la memoria de los oprimidos y elaborar mundos alternativos. ▲

---

11. Cfr. Theodor Adorno, *Teoría estética*, Barcelona, Hyspamérica, 1983.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
3/1995/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

ÚLTIMO POEMA PÓSTUMO E INÉDITO DE PABLO DE ROKHA

Manuel Jofré Berríos

El martes 10 de septiembre de 1968 muere por obra de su propia mano Pablo de Rokha. Tenía en ese momento consigo una Agenda 1968 (Rhein, de plástico café, de 13 x 9 cm), de su propiedad, la cual consignaba información de diferente tipo acerca de su dueño.

Esa Agenda personal de Pablo de Rokha permaneció guardada por 24 años, hasta que el señor Sergio Silva tuvo la gentileza de mostrármela en enero de 1992, en las afueras de San Felipe.

La Agenda contiene un solo poema, manuscrito, de la mano del propio poeta. Se titula «Sandra de Rokha» y en la Agenda ocupa desde el día miércoles 18 de septiembre al viernes 4 de octubre. Este poema es reproducido aquí parcialmente.

Sandra de Rokha tenía en 1968 alrededor de 6 años de edad; era la hija de la señora empleada que llevaba la casa de Pablo de Rokha, habiendo llegado allí recién nacida, años antes.

El poeta le habría dado su nombre y su apellido en más de una manera. Posiblemente ella lleve ahora el nombre civil de Sandra Díaz y tenga unos 32 años de edad.

El poema basa su estructura en la identificación, primero, de Sandra con una alada ave, la cual es vista también como la historia, el canto y lo proletario. Sandra, vista como un rayo de luz, es identificada también con las flores, con lo vegetal del mundo natural.

Es un símbolo de identidad nacional forjado en un crisol de fuego, que se concreta en una serie de imágenes aéreas, de expansión y liberación por los cielos, en un espacio natural perfecto.

En un lenguaje descriptivo y admirativo, se va construyendo una escenografía utópica, idílica, una especie de ensueño rural, donde contrasta lo pequeño de Sandra de Rokha con respecto a un panorama grandioso, que emana de ella misma.

Se trata de un poema de mucha ternura, de forma dialogal, que combina

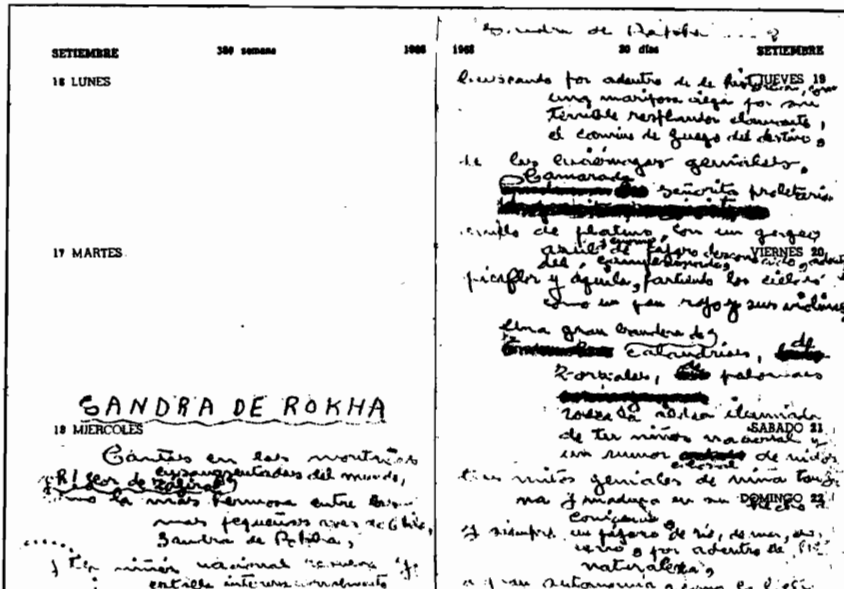
elementos autobiográficos, ideológicos y estéticos en un canto ódico a alguien que es a la vez mariposa, calandria, luciérnaga y también libertad, belleza, independencia.

En una versificación que combina versos principales (comienzan al margen) y versos derivados (que comienzan más hacia el interior de la página), Sandra se convierte en un símbolo polivalente, mito, conciencia y metáfora de la utopía.

Este parece ser el último poema escrito por Pablo de Rokha, antes de suicidarse. Se publica ahora póstumamente, en homenaje a su labor poética. Este original es inédito y se publica aquí por primera vez. Por eso el título de esta nota: «El último poema póstumo e inédito de Pablo de Rokha».

SANDRA DE ROKHA

Cantáis en las montañas
ensangrentadas del mundo,
oh! flor de záfiro
como la más hermosa entre las
más pequeñas aves de Chile,
Sandra de Rokha,
y tu niñez nacional resuena y
estalla internacionalmente


SETIEMBRE 300 semana 1968
18 LUNES
17 MARTES
SANDRA DE ROKHA
19 MIERCOLES
1968 20 días SETIEMBRE
JUEVES 19
VIERNES 20
SABADO 21
DOMINGO 22

Fragmento de una fotocopia del manuscrito original de Pablo de Rokha

buscando por dentro de la historia, como
una mariposa ciega por su
terrible resplandor clamante,
el camino de fuego del destino,
de las luciérnagas geniales.

Camarada señorita proletaria
anillo de platino, con un gorgeo
azul y enorme de pájaro desconocido, adentro
del campesinado,
picaflor y águila, partiendo los cielos
como un pan rojo y sus violines.

Una gran bandera de calandrias, de
zorzales, de palomas
rodea la aldea iluminada
de tu niñez nacional y
un rumor colosal de nidos
tus mitos geniales de niña tan fi-
na y madura en su hecho de
conciencia,
y siempre un pájaro de río, de mar de
cerro, por adentro de la
naturaleza,
a gran autonomía y como lo es ella.

Tan chiquita como un grano
de sol, ya cantarán las
guitarras de las abejas en
las espigas de miel, y
la amapola
de tu belleza, fructificará tu tristeza
entre las gentes, la congoja
atronadora de los estilos huracanando,
el regimen de imponderables
trágico, estupefacto,
inaúdito e infinito
de los formidables caracteres
singulares, hechos
con genio y multitud herida.

Eres la niña mínima a la
cual rodea lo grandioso
lo grandioso que emerge saliendo
de adentro
de la personalidad florida, es-
tupefacta, que se ignora

y se plantea
el problema del ser en los
abismos.

[Los últimos 6 versos son solo parcialmente legibles].[1]

La última estrofa cubre la página de la Agenda correspondiente al 3 de octubre de 1968. Hay seis versos que pueden ser una estrofa independiente o el final de la estrofa precedente. El facsímil que acompaña la transcripción del poema muestra cuán desvanecida está la parte final del poema. Nuestra lectura tentativa es la siguiente, aunque hay cinco palabras imposibles de descifrar:

Cometa de la Naturaleza
tu carácter da la ..... de la
por lo realista y el .....
a todas en todas y los .....
del mundo.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
3/1995/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LAS LETRAS DE AMÉRICA LATINA (DELAL): ENTREVISTA CON NELSON OSORIO TEJEDA*

Mildred Rivera-Martínez

En 1995 saldrá de prensas la primera edición del *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (DELAL). Editado por la Biblioteca Ayacucho de Caracas, Venezuela, reúne en tres volúmenes, de unas 1.500 páginas cada uno, más de 2.300 artículos preparados por casi medio millar de estudiosos de diversos países. En ellos se hace un recuento crítico de los principales autores, obras, revistas culturales, grupos y movimientos literarios de América Latina, abarcando desde las culturas prehispánicas hasta nuestros días.

A diferencia de otras obras de esta índole, el DELAL no busca ser un simple repertorio informativo de datos biográficos y fechas sino que se propone la ambiciosa tarea de hacer un balance crítico actualizado de la vida cultural y literaria del continente. Para cumplir este objetivo no solo se ha buscado la colaboración de los más destacados especialistas, sino que los artículos que lo forman tienen una extensión poco habitual en este tipo de trabajos: entre 700 y 4.500 palabras, según el caso. Otra de las propuestas que llamarán la atención de la intelectualidad más tradicionalista es que incorpora ampliamente autores y obras del Caribe de lengua inglesa y francesa, buscando ajustarse a una dimensión más actual de lo que debe considerarse América Latina.

Por todo esto, parece oportuno conversar con su coordinador académico, Nelson Osorio, para conocer la naturaleza de este proyecto y su contribución a las letras y la cultura latinoamericana. Aunque éste es el trabajo de muchos, le corresponde a Nelson Osorio el crédito de ser el coordinador general del proyecto y el eje intelectual que ha logrado juntar el trabajo de cientos de intelectuales dispersos por todo el mundo con el objeto de producir un texto definidor de las letras de América Latina. Hoy le pedimos a él que sea quien explique las propuestas y el contenido del mismo.

---

* Esta entrevista aparecerá simultáneamente en una revista académica de los Estados Unidos.

Mildred Rivera-Martínez: En primer lugar, y para tratar de aclarar mejor todo esto, ¿qué es el DELAL?

Nelson Osorio: Yo diría que más que una obra es el intento de exponer en forma articulada, sistemática y de conjunto, la producción literaria fundamental de América Latina. Un intento por examinarla desde nosotros, en función de nuestras necesidades de autoconocimiento; todo esto desde y dentro de una concepción integradora, pero también actual de América Latina: América Latina como *nuestra América* —a partir de la idea de que hay otra América que no es la nuestra—, es decir, una América mestiza y plurilingüe, que vive condiciones históricas y culturales comunes. Esa es fundamentalmente la base del proyecto.

La idea, como comprenderás, no es nueva, pero tal vez sea la primera vez que se intenta en estas dimensiones algo de tal naturaleza. Sobre todo porque se busca perfilar una fisonomía de las letras y la cultura de nuestra América a partir de una concepción más integral y menos tributaria de los parámetros convencionales que se han impuesto en los medios académicos. Es por ello que en el DELAL se incorporan no solo las manifestaciones de lo que pudiera llamarse la cultura ilustrada sino además otros aspectos de la cultura que son habitualmente excluidos de los espacios académicos e intelectuales que siguen aún apegados a la tradición; por ejemplo, artículos que no irían en una obra que se rigiera por los cánones tradicionales, como «Bolero», como «Tango», como «Literatura de cordel»...

MRM: ¿Y por qué están incluidos temas como éstos?

Nelson: Porque hemos considerado que son expresiones propias de la cultura real de nuestra América, que se identifican con nosotros y que también nos identifican, ya que forman parte integral de nuestro sistema cultural. Y esto lo podemos comprobar fácilmente. Si tú tomas, por ejemplo, el *Diccionario de la Real Academia Española* —la 19ª edición, de 1974, que es la que tengo a mano— y buscas la palabra «bolero», verías que la definición que da no corresponde para nada a lo que entendemos por «bolero» en América Latina. Te lo leo: «Aire musical popular español, cantable y bailable en compás ternario y de movimiento majestuoso». Dime tú... Lo que nosotros entendemos por «bolero» es una forma de poesía cantada y que se baila, y que tiene toda una tradición de más de cien años; por otra parte, difícilmente podríamos ignorarla en nuestra cultura, puesto que da lenguaje a un inmenso sector de nuestra población, para su vida sentimental, para sus relaciones, sus formas de pensar, de sentir, su erotismo. Tal vez mucho más que la misma poesía escrita.

MRM: Y que aporta también elementos que ahora están enriqueciendo nuestra literatura.

Nelson: Precisamente. En la literatura actual de los últimos años podemos encontrar veinte o treinta obras cuyos títulos sin las referencias a la cultura del

bolero y del tango no se entenderían: *Arráncame la vida* de Angeles Mastretta; *Sólo cenizas hallarás*, una novela dominicana de Pedro Vergés; *Una sombra ya pronto serás* de Osvaldo Soriano; *Perfume de gardenias* de Laura Antillano; *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez... En fin, una lista larguísima de títulos. Pero ocurre además que estos aspectos de la cultura popular están incorporados incluso como elementos temáticos y organizadores del mundo poético en el interior de los mismos textos literarios en el mundo actual contemporáneo.

MRM: Pero volvamos al asunto central... ¿Por qué la idea de escribir un Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina?

Nelson: En esto lo que podría darte es una respuesta más bien personal... Me parece que uno de los problemas que afectan a nuestro autoconocimiento es que hasta ahora siempre hemos sido vistos por otros. Se ha escrito sobre América Latina desde otras culturas, es decir, hemos sido objeto del estudio. Se publica, por ejemplo, el *Diccionario Oxford de la literatura española e hispanoamericana*; se publica el Diccionario Bompiani; se publica en Alemania el *Kindler Literatur Lexicon* (a partir del Bompiani); y en todos ellos aparece la literatura latinoamericana, en algunos de ellos reducida solo a la hispanoamericana... En todas partes aparecemos, pero vistos desde afuera, como objeto de estudio; pero el sujeto que selecciona, jerarquiza, organiza, proviene de otra realidad, de otro sistema cultural, y es con respecto a ese sistema cultural *otro* que valora y escoge lo que considera importante. Desde su perspectiva, que es la perspectiva del *otro*, tienen toda la razón, y no trato aquí de cuestionarlos. Pero la perspectiva europea —sea española, inglesa, italiana o alemana— no representa criterios universales y absolutos sino los criterios y valores de *una* cultura, de *su* cultura. Me parece que se hace necesario insistir en la necesidad de empezar a vernos a nosotros mismos, desde nuestra cultura, desde nuestra realidad, pasar a ser sujetos de nuestro conocimiento.

Por eso es que hemos insistido especialmente en que el DELAL debe tratar de ser una obra latinoamericana, escrita *desde* América Latina; pero no necesariamente en el sentido físico o geográfico (que los redactores, por ejemplo, vivan en nuestros países) que no es lo más importante, sino desde *una perspectiva* latinoamericana.

Asumir esta posición hace entonces que sean legítimas para nosotros expresiones culturales que desde otra perspectiva podrían ser algo extrañas, incluso pintorescas. Y eso es lo que nos lleva a sentirnos identificados con los elementos de la cultura del Caribe que no están expresados en español. Eso es lo que hace que se integren literaturas o culturas indígenas, que se eliminen nociones como «descubrimiento» y otras similares, que solo se entienden cuando se adopta una perspectiva externa a la de América Latina, que se incorporen modalidades discursivas que se ajustan a los cánones europeos de lo literario.

De lo que se trata, en último término, es de vernos a nosotros mismos e identificarnos en este proceso de vernos. De allí que el DELAL tenga un sentido que va mucho más allá del simple registro o recuento de datos o de informaciones. En más de alguna oportunidad he dicho que el antecedente remoto de este proyecto es la *Biblioteca Mexicana* de Eguiara y Eguren, que fue escrita justamente para demostrar que América Latina —que entonces no se llamaba así (estamos hablando del siglo XVIII)— tenía una cultura propia, una forma de ver o de pensar y de verse y pensarse, y una actividad intelectual también propia. Respondiendo al Dean de Alicante don Manuel Martí, el viejo Juan José de Eguiara y Eguren se dedica durante varios años a dialogar epistolarmente con corresponsales de todo el continente, para obtener la información y los datos que permitieran documentar una producción intelectual que era negada desde el mundo peninsular y metropolitano.

Posteriormente se han hecho intentos de obras similares aquí en América Latina, pero en general son obras de carácter nacional, diccionarios de literatura de Venezuela, de México, de Honduras, de Cuba, de Brasil, etc., algunos de los cuales son de gran calidad y rigor académico, pero limitados al ámbito nacional. Otros proyectos de mayor amplitud —como el intento que hizo la Unión Panamericana, a fines de la década de 1950— no alcanzaron a terminarse y quedaron en el intento. En general lo que hay son obras fundamentalmente informativas, a veces dentro de lo más elemental, lo que llamo los «directorios telefónicos», y para las necesidades actuales son claramente insuficientes.

El propiciar proyectos para preparar diccionarios de las literaturas nacionales me parece muy importante y ya, como te he dicho, contamos con algunos muy valiosos. Pero hay que tener conciencia de que cada una de las literaturas nacionales solo encuentra su sentido pleno dentro del conjunto, cuando se la articula al conjunto. Y esto último es una de las debilidades de nuestros estudios literarios. Se ha insistido, implícita o explícitamente, en ver el conjunto de la literatura de nuestra América como una suma de las literaturas nacionales. Insisto en que, en mi opinión, la cultura de América Latina no se puede comprender en términos estrictamente nacionales, y que la tarea fundamental de los actuales historiadores de las letras es desarrollar un enfoque metodológico que permita mostrar la trabazón dialéctica entre los procesos nacionales y el proceso global de las letras del continente. Para lograr esto, para poder estudiar un proceso nacional estableciendo sus relaciones con el conjunto, el principal obstáculo que tenemos es nuestro relativo desconocimiento de la producción literaria de los otros países. Precisamente una de las funciones que debería cumplir el DELAL es contribuir a facilitar este conocimiento.

Por otra parte, también en mi opinión se hace necesario aclarar qué es lo que, a esta altura del siglo XX, debemos entender por el conjunto de las letras de nuestra América. Es frecuente que se empleen un poco ligeramente, incluso en programas y cursos universitarios, expresiones como «literatura hispanoamericana»

o «literatura iberoamericana» o «literatura latinoamericana». Sin detenernos en el examen de las razones que históricamente hicieron surgir los términos, y en su momento lo justificaron, es indudable que en las actuales condiciones de nuestro continente cada uno de ellos determina un referente geográfico-cultural diferenciado, y que no pueden emplearse inocentemente. «Hispanoamérica» e «Iberoamérica» son términos técnicamente válidos en la medida en que se refieren a una parte del continente, el uno para referirse a los pueblos que fueron las antiguas colonias españolas (que hablan mayoritariamente en castellano), el otro para referirse a este conjunto más el Brasil. Pero Latinoamérica es, en su sentido actual, un término que permite referirse a una realidad de relativamente reciente formación, que comprende a todos los pueblos y culturas al sur de los Estados Unidos. Sin entrar tampoco en el discutido y discutible sentido que pudo tener el término en sus orígenes (en el siglo pasado), América Latina es en la actualidad la denominación aceptada internacionalmente para designar una realidad histórica y cultural diferenciada, que engloba a México, el Caribe insular y continental, Centro y Sudamérica. Por eso, cuando hablamos de la (o las) literatura(s) de América Latina, tomamos como referente todo ese conjunto. La literatura hispanoamericana y la literatura iberoamericana serían dos parcialidades, la primera referida a la que se expresa en castellano, la otra para considerar la que expresa en castellano y en portugués. En este sentido, la literatura de América Latina sería una realidad plurilingüe. Y en esta denominación no tiene sentido el entrar en discusiones etimologistas, porque si así fuera tendríamos que excluir el mundo náhuatl, quechua, maya o guaraní, que no son por supuesto culturas «latinas», hasta donde alcanza mi información.

MRM: De modo que lo de literatura latinoamericana también se aplica a los territorios de habla inglesa.

Nelson: Los que forman parte del territorio geográfico y cultural que he señalado. Y por eso es que insisto en que América Latina es un continente plurilingüe en el que, desde el punto estadístico y cuantitativo, hay más gente que habla castellano, pero en el que también se habla portugués, inglés, quechua, aimara, náhuatl, mapudungo (lengua mapuche), guaraní, tupí, francés, creole, papiamento, sranang... Es decir, muchas lenguas. Pero las condiciones de producción cultural, las condiciones histórico-culturales que se viven, son cada vez más comunes. Tanto que nosotros, salvando los problemas de la lengua, podemos leer obras del Caribe anglófono y encontraremos una extraordinaria similitud con otras obras que se escriben en el resto del continente. Lo que pasa es que por razones histórico-políticas se ha insistido en esta fragmentación, y por razones de hegemonía metropolitana se insiste en adscribir la parte hispanófona de América Latina a España, la anglófona a Inglaterra, la francófona a Francia, la lusófona a Portugal. Pero así no podemos seguir. Nosotros constituimos una comunidad de condición histórica y cultural, tenemos problemas y proyectos

comunes, por eso la literatura brasileña (pienso en Jorge Amado, en Rubem Fonseca, en Ana Miranda, en Moacyr Scliar, en fin...) está mucho más próxima a la del resto del continente que a la de Portugal. De hecho, por ejemplo, yo me siento mucho más próximo a la literatura que produce un George Lamming o un Derek Walcott, aunque se escriba en inglés, que a la de un Camilo José Cela o un Miguel Delibes, para nombrarte a dos próceres de la literatura española actual.

La comunidad de condición histórica y cultural de los pueblos de nuestra América es un hecho; sin embargo, por razones institucionales y políticas no logra todavía convertirse en conciencia. Para decirlo en términos un poco profesorales, es una realidad *en sí*, pero no es aún *para sí*. Lo que ocurre es que el antiguo sistema de los imperios al parecer todavía no se ha terminado, por lo menos en la mente de muchos. Sigue funcionando, ahora para mantener fragmentado este continente. La integración latinoamericana, es decir, la creación de vías y canales para realizar nuestra condición de comunidad, es parte ritual de la retórica de las reuniones internacionales; como lo dijo Bolívar, hay que repetirlo, pero al igual que los encomenderos en los antiguos cabildos coloniales, la fórmula parece seguir siendo el «se acata, pero no se cumple». Hasta ahora, parece ser que en la única esfera en que se ha avanzado en la integración es en la de la cultura, especialmente en la cultura informal. Pero ni los políticos ni los planificadores económicos han hecho absolutamente nada para lograr eso. Mucho más han logrado, sin ningún estímulo institucional, los artistas, los escritores, los intelectuales. Por eso creo que nosotros, en este aspecto, debemos seguir afirmando este proceso de integración cultural, que al parecer es el único que está funcionando. No somos políticos, no somos planificadores económicos (tampoco somos empresarios ni banqueros), por lo tanto poco o nada podemos hacer en esos terrenos. Pero es una manera de decirles: «no sigan hablando de integración y háganla, que nosotros, en nuestro campo, sí la estamos haciendo».

MRM: ¿Y cómo se originó y se organizó el proyecto del DELAL?

Nelson: La idea estaba latente en muchos, y poco después que uno de los proyectos institucionales que se desarrollaba aquí en Venezuela, que era el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, fuera —por razones administrativas y burocráticas— intervenido de algún modo, y prácticamente liquidado como centro de investigaciones, para pasar a dedicarse a otras actividades, un grupo de los investigadores que habíamos discutido estas ideas decidimos tratar de realizarlas por otras vías.

Hasta ese momento yo me desempeñaba como director de investigaciones del centro, y conversando en una oportunidad con José Ramón Medina, presidente de la Fundación Biblioteca Ayacucho, se entusiasmó con la idea, y puso todo su empeño en darle forma y conseguir los recursos financieros que se necesitaban. Así se formalizó como proyecto, y en el interior de la Biblioteca Ayacucho, como un programa paralelo al del fondo de publicaciones, empezó a

funcionar el DELAL.

Con J. R. Medina discutimos y redactamos la formulación general del proyecto en 1987, proyecto que fue aprobado a mediados de ese año con cargo a los recursos del año siguiente. En 1988 instalamos una oficina en el Palacio de las Academias, se contrató una secretaria y una asistente, adquirimos nuestra primera computadora (una cosa chiquita, de 30 megas) y posteriormente se contrató a dos investigadores auxiliares a medio tiempo. Con este equipo durante 1988 y 1989 trabajamos fundamentalmente en diseñar el proyecto y el programa de computación que necesitábamos para trabajar; también preparamos las listas de los artículos que en principio se consideraban como de necesaria inclusión en el DELAL.

En este último aspecto, la principal dificultad era no tener referencias anteriores en qué apoyarnos. Porque dentro de nuestra tradición, los diccionarios de literatura son diccionarios de autores, y nosotros queríamos hacer otra cosa, romper con ese criterio, porque consideramos que la literatura no son personas; son obras, textos, discursos. Al no tener modelos en que apoyarnos, creo que nos atuvimos a la consigna de Simón Rodríguez: «O inventamos o erramos». Y nos dedicamos a inventar... Si erramos o acertamos, está por verse, pero por lo menos respondemos de la primera parte de lo que recomendaba don Simón.

Es así como el DELAL incorpora autores, por supuesto, pero también obras importantes de la cultura en América Latina. Incorpora también artículos de estudio sobre grupos literarios importantes, movimientos literarios, revistas culturales y literarias. Y sobre otros temas, como los que ya comentamos antes («Bolero», «Tango»), o como «Payador», «Yaraví», «Créole», «Negritud», «Papiamento»... Fíjate, muy pocos de nosotros sabemos lo que es «papiamento», y se trata de la lengua que habla el 80% de la población en por lo menos tres países, los que forman las islas del ABC: Aruba, Bonaire y Curaçao. Pensando como latinoamericanos, es importante saber lo que es «papiamento» o «créole» porque son parte de la cultura y de la realidad de nuestro mundo. Y también necesitamos saber acerca de la «poesía quechua» o la «literatura náhuatl»; y dentro de esta última, por ejemplo, conocer modalidades de discurso como el «Tlahtolli» o el «Cuícatl» y tantas otras formas de nuestra tradición cultural prehispánica que han sido excluidas de nuestra cultura académica y universitaria.

Es curioso, pero no puedo dejar de recordar que en mi formación universitaria aprendí lo que era una «jarcha» o una «muwashaha», pero nunca me enteré del «harawi» o del «cuícatl»; supe quien era Mohamed ben Mouafá El Cabrí, alias el Ciego de Cabra, pero no tenía idea de Netzahualcoyotl... Y así ha sido en general toda nuestra educación, ajena al conocimiento de nuestras tradiciones más propias.

MRM: Esta selección de nombres, títulos y temas para ser incluidos en DELAL ¿fue trabajo del grupo de investigadores, con tu asesoramiento, o fue una

selección más amplia?

Nelson: En su primera etapa esa selección fue hecha por el equipo interno, trabajando con las historias literarias, con los diccionarios existentes, con las historias culturales, e incluso con diversos materiales de otras disciplinas, como antropología, historia de las ideas, etc. Posteriormente, en una segunda etapa, se procedió a someter estas listas de trabajo a la consulta de algunas personas que pueden considerase con autoridad y experiencia en este campo, como Antonio Cándido, Antonio Cornejo Polar, José Antonio Portuondo, Rafael Gutiérrez Girardot, Domingo Miliani, Bella Jozef, José Juan Arrom; por otra parte, durante el proceso mismo de elaboración de estas listas de temas, estábamos en comunicación y contacto con amigos y colegas más jóvenes que se sentían identificados con el proyecto, como Saúl Sosnowski, Hugo Achugar, Salvador Arias, Alberto Rodríguez, Emilio Jorge Rodríguez, en fin, muchos otros que sería largo enumerar. Además, para el caso de las literaturas nacionales, se enviaron listas de consulta a investigadores de diversos países, pidiéndoles sus opiniones y sugerencias. También el propio Consejo Directivo de la Biblioteca Ayacucho estudió esas propuestas y aportó sus ideas y propuestas.

A partir de todas estas consultas, sobre las listas iniciales se hicieron modificaciones, agregados, eliminaciones, ajustes, y se estableció un cierto orden de importancia para determinar la extensión que se iba a dar a cada artículo.

En forma paralela, se fueron determinando los posibles redactores para cada uno de los artículos, procurando, en la medida en que esto era posible, que en cada caso fuera un especialista que ya hubiera investigado y publicado sobre el tema.

Por otra parte, y dado que se trataba de un diccionario de índole distinta a los que existían anteriormente, preparamos un detallado folleto con las «Pautas de redacción» que debían seguir los artículos que se escribieran. Esto también se hizo con consulta internacional. Consultamos sobre todo acerca de qué es lo que se quería que hubiera en cada uno de los diversos artículos del DELAL, qué se necesitaba, qué se esperaba que hubiera allí. Hubo en eso una colaboración extraordinaria; todavía tengo presente las indicaciones de José Juan Arrom, por ejemplo, o de Rafael Gutiérrez Girardot, de Emilio Carilla, en fin, de una serie de calificados colegas que aportaron experiencia y sabiduría. Con todo eso, más las indicaciones formales destinadas a ajustar a normas internacionales las bibliografías, las citas, etc., se preparó ese folleto, que al parecer fue muy útil para los redactores.

En esas pautas, por supuesto, no se les indicaba lo que debían decir, sino el tipo de información que debieran incorporar. Por ejemplo, para los artículos sobre autores se les insistía en que la información biográfica puntual se redujera al mínimo y a lo pertinente. La verdad es que, para el estudio de la literatura, no es de mayor interés saber sobre un autor, cuándo le salieron los dientes de leche o si tuvo tres hijos o cinco hijos o si se casó o si vivió amancebado. Eso tiene bastante poca importancia. Pedíamos que los datos biográficos se redujeran a la información de aquellos hechos de la vida que de alguna manera tuvieran

presencia e incidencia en su producción literaria.

MRM: Luego de hacer esta selección, de preparar estas pautas, ¿cómo se hizo para escribir y reunir las entradas del Diccionario?

Nelson: En la primera etapa del trabajo colocamos el acento en resolver los artículos que se referían a aquellas obras, autores, movimientos, grupos de mayor trascendencia, de mayor importancia, de mayor dimensión continental. Se le encomendaron, como te decía, a colegas que ya habían escrito un trabajo serio, importante, riguroso, de valor sobre esos temas. En general se trató de que cada uno de los artículos —que llegaron a 2.300 en números redondos— estuviera a cargo de alguien que ya hubiera trabajado y mostrado su conocimiento y dominio de ese tema. No siempre se pudo hacer así, porque hay algunos temas muy poco trabajados; y también porque había personas que estaban muy ocupadas, otros que no fue posible ubicarlos. Y algunos que, aunque se comprometieron a hacerlo, finalmente no enviaron sus artículos.

MRM: Y otros que no se interesaron en el proyecto, ¿no?

Nelson: En general debo decirte que en ese caso hubo muy poca gente que se excusó, y aduciendo razones atendibles de trabajo; y creo que hubo uno solo, me parece que un norteamericano, que de plano dijo que no le interesaba. En general la respuesta fue muy positiva. Eso sí, hay que reconocer que hubo quienes se comprometieron con mucho entusiasmo y a las finales no respondieron.

En verdad, las dificultades en este plano fueron de otro tipo. La principal, naturalmente, la demora en la entrega de los trabajos... Eso significó escribir varios centenares de cartas, llamadas telefónicas, comunicaciones por fax, todo tipo de recordatorios, reclamos, etc. Hubo quienes sostenían que iba a sacar adelante el DELAL, pero me iba a quedar sin amigos... Pero a estas alturas que ya está terminado podemos señalar dificultades de otro tipo; por ejemplo, la mayor parte de los artículos del Caribe anglófono, francófono o de Brasil, prácticamente todos fueron escritos en el idioma correspondiente (en inglés, francés o portugués) y hubo que traducirlos. También hubo que actualizar las bibliografías, completarlas, ajustarlas, etc., trabajo que tuvo a su cargo el equipo del DELAL en Caracas, que es un equipo de gente muy joven pero muy entusiasta, formado en las universidades de Venezuela, con estudios de posgrado aquí y en el exterior, y con una concepción de los estudios literarios muy profesional y rigurosa.

Cada artículo, salvo algunas excepciones obvias por su misma naturaleza, lleva dos partes bibliográficas: una que llamamos directa y otra indirecta. En el caso de un autor, la directa registra las obras que el autor escribió (las fundamentales cuando se trata de autores de una gran producción); se colocan las primeras ediciones, ediciones actuales que sean valiosas o ediciones críticas y las obras completas. La bibliografía indirecta incorpora los principales estudios sobre estos

autores, fundamentalmente libros que se hayan publicado o números monográficos de revistas, bibliografías que se han hecho sobre ellos y en casos especiales artículos destacados. En el caso de una obra literaria, igual: la primera edición y las ediciones críticas o ediciones especiales que se han hecho posteriormente de esa obra, y en segundo lugar la bibliografía crítica sobre ella. Y así, lo mismo sobre movimientos como «Modernismo», por ejemplo, «Criollismo» o sobre grupos literarios como el «Grupo de Guayaquil» en Ecuador, o los «martinfierristas» en Argentina, etc. Y también sobre las revistas literarias y culturales de importancia, desde las primeras que se publican en la colonia hasta las más actuales.

Sí, me parece que el ordenar, seleccionar y actualizar las bibliografías de cada artículo fue uno de los trabajos más arduos y engorrosos (sobre todo por las condiciones materiales en que trabajamos) y, seguramente, el que será menos evidente en la edición final.

MRM: Por lo que tú explicas la obra suena muy abarcadora. ¿Qué categorías utilizaste para decidir qué está y qué no está?

Nelson: En principio diríamos que se trata de una obra —colocando esto entre comillas— «conservadora». Es decir, aquello que forma parte del acervo cultural, lo que constituye de algún modo nuestra tradición cultural —sea que nos guste o no nos guste hoy día— tratamos de que quede registrado en el DELAL.

En segundo lugar, ciertas obras que, por un sentido restrictivo de «lo literario» han sido un poco consideradas lateralmente o soslayadas, también se incorporan, puesto que en el sentido más amplio de «las letras» pueden verse como obras de gran importancia en la formación de una conciencia literaria. Pienso, por ejemplo, en la *Gramática de la lengua castellana para uso de los americanos* de Andrés Bello; no es una obra literaria pero es una obra fundamental en la constitución de una conciencia de la cultura y la lengua castellana hablada en América. Y ciertamente, por otra parte, desde el punto de vista de la lingüística y de la gramática, se trata de una obra fundamental, y reconocida internacionalmente como tal. Se incorporan también otros tipos de temas, como la «Carta de Jamaica» de Simón Bolívar, en 1815, texto en el que se condensa todo el proyecto emancipador de América Latina en términos verdaderamente extraordinarios. Es un documento de nuestra identidad emancipadora en esos años. Ensayos como «Nuestra América» de Martí o las obras que en Centroamérica durante la emancipación plantean la conciencia emancipadora integradora. Al mismo tiempo obras como la «Carta a los españoles americanos» del Abate Viscardo, pero también otras como el «Discurso en Loor de la Poesía» de la poetisa anónima peruana, de 1608, que es la primera obra que no solo hace un recuento crítico de la poesía en América, sino que constituye la primera reflexión criolla sobre lo que es la poética y la poesía, dentro de una perspectiva neoplatónica y latinoamericana. En fin, una serie de obras que, para quienes consideran la literatura de América Latina solo como una prolongación de la literatura europea, quedaban afuera,

para nosotros en cambio quedan adentro. De este modo se incorporan obras como el *Ollantay*, que es un drama —vamos a llamarlo así— anónimo, escrito en quechua. Obras como *Rabinal Achí*, que es un texto ritual fundamental de la cultura maya que se ha conservado, pero no calza dentro de los parámetros habituales de la lírica, del teatro, del espectáculo.

Por lo tanto, podría decirse que uno de los criterios que se tuvo en cuenta para incluir entradas en el DELAL fue el de examinar aquellos autores y textos que contribuyen a fijar un perfil identificador de nuestras letras, sin restringirnos a un sentido literal y occidental de lo literario.

MRM: ¿Hay alguna categoría que no haya sido incluida dentro de todo esto que valga la pena clarificar?

Nelson: Es indudable que hay muchas omisiones, tanto por ignorancia nuestra, por desconocimiento, como por dificultades para encontrar quienes trataran adecuadamente el tema. Personalmente me hubiera gustado incluir algunas otras modalidades de la poesía popular cantada («Corrido», «Galerones», «Contrapunteo», «Calypso», etc.), que han sido más estudiadas en sus aspectos musicales y coreográficos, pero que son además formas poéticas muy codificadas y elaboradas. Te puedo decir además que hay varios artículos que no fueron entregados por sus redactores, cosa lamentable, ya que no podrán ir en esta edición. Es el caso de las entradas que corresponderían a la literatura chicana, que, por desgracia, no nos fueron enviadas.

Habría que aclarar que, en cuanto a autores se refiere, el límite de ingreso al DELAL llega hasta los nacidos en 1940. Los nacidos a partir de ese año, a excepción de los que han muerto, se encuentran todavía en plena producción, y no es fácil decir algo definitivo sobre su obra, porque la están haciendo (se consideran algunas excepciones, de autores que han trascendido muchísimo, pero son muy pocos).

MRM: ¿Cuál considerarías la labor fundacional del DELAL? ¿Esta obra tiene como propósito constituir un nuevo canon de la literatura latinoamericana?

Nelson: Yo diría que en ningún caso se propone nada «fundacional», puesto que, de alguna manera, lo que tratamos de hacer no es sino formalizar —documentar, si se quiere— algo que está en este momento formando parte de la cultura latinoamericana. Somos un continente que tiene características propias, que se define no por la unidad lingüística sino por la unidad de condición histórica y cultural; pero esto último es todavía una noción, una vivencia, y necesitamos conocernos mejor para identificarnos y dibujar el perfil actual de nuestra realidad. Porque lo que hoy entendemos por América Latina no corresponde a lo que se entendía como tal a mediados del siglo XIX. América Latina es una realidad nueva, en proceso de constitución, y en tal sentido es que el sintagma se ha ido incorporando al lenguaje internacional (la UNESCO, la Asociación

Internacional de Literatura Comparada, etc.). Y el DELAL pretende recoger y proyectar en sus páginas esta idea integradora de la América Latina que se va afirmando en los últimos decenios.

De modo que en realidad lo que hacemos es sencillamente llevar a la práctica algo que existe y que se maneja nocionalmente (como noción) en la intelectualidad internacional. En ese sentido lo fundacional podría ser eso: llevar a la práctica, del modo más consecuente posible, una idea de América Latina como realidad actual y diferente. Por eso es que tratamos de poner a dialogar dentro de este conjunto, el mundo de las letras que se expresan tanto en castellano como en portugués, inglés, francés, quechua, créole, náhuatl, papiamento, etc. Pero no es una idea nueva, no es algo que a nosotros se nos haya ocurrido sino que se recoge algo que ya está y que comparte la inmensa mayoría de los intelectuales que en este momento se dedican de manera consecuente al estudio de América Latina.

En cuanto a si nos proponemos constituir un nuevo canon... Mira, de alguna manera casi todos los que participamos en la realización de este proyecto, lo que hemos estado haciendo durante muchos años es un cuestionamiento del canon institucionalizado, lo que yo llamo el Catálogo Institucionalizado de nuestras letras. Pero también es cierto que para poder cuestionar el catálogo, modificarlo, reajustarlo, lo primero que hay que hacer es conocerlo. Y lo que hemos encontrado es que en realidad no se conoce este mismo canon del que tanto se habla y se cuestiona.

Por lo tanto, de alguna manera el DELAL trata de dar cuenta de aquello que forma parte de la tradición cultural, todo aquello que de alguna manera ha sido registrado por las historias literarias, por la tradición cultural formalizada en las escuelas, en las clases, en los cursos, en los estudios; pero tratamos de hacer un examen de esa realidad desde una perspectiva actual.

A todo esto que tradicionalmente se ha considerado parte integrante de nuestra cultura literaria, se agregan otras cosas (obras, autores, etc.) con el objeto de dar una dimensión más real, menos estereotipada de una cultura plural y mestiza como la nuestra; por eso se ensancha la dimensión de lo cultural y lo literario, para no reducirlo a la manifestaciones de la cultura o literatura ilustrada.

Pero en realidad no se pretende formar un nuevo canon, en la medida en que no se propone un nuevo sistema de valores o de jerarquización sino entregar información orientadora e integradora, de lo que en este momento forma el espacio cultural de América Latina. Ahora bien, es probable que a partir de esto vengan propuestas de recanonización o de subversión de este mismo canon.

MRM: Este proyecto comenzó en 1988. ¿Cuál es su futuro? ¿Cuándo esperan completar la publicación?

Nelson: En este momento (septiembre de 1994) se está en proceso de levantar el texto en la imprenta. Eso no es fácil porque, a pesar de que está compuesto en computadora, se trata, para hablar en términos más fáciles de

comunicar, de más de 15.000 páginas de texto. Para poder reducir materialmente esto a un formato manejable, se imprimirá en formato de un octavo, a dos columnas, lo que resultará en tres volúmenes de 1.500 ó 1.600 páginas cada uno. La idea es tener levantado el texto a mediados de diciembre para empezar a imprimirlo y que comience a circular a comienzos de 1995. Claro, el trabajo de impresión suele ser un poco como el de los sastres, ¿verdad?, y nunca los compromisos son tan puntuales, pero en todo caso puede decirse que ya está en proceso de materializarse de la manera más empírica, es decir, convertirse en libro.

Por otra parte, queda un registro completo de todo este material en las computadoras, y la idea es que el proyecto pueda encontrar financiamiento adecuado para seguir manteniéndose, completándose, actualizándose en futuras y sucesivas ediciones que esperamos vayan entregando una información cada vez más completa. Así, las carencias que hay en este momento, las fallas, las debilidades, etc., podrán ser corregidas y seguirse completando la obra.

Yo creo, en todo caso, que esta es una obra que va a cumplir una importante función práctica, de utilidad pública. Creo que va a ser muy útil para todos, empezando por los profesores, tanto de la educación secundaria como universitaria, también para el estudiante, para el periodista cultural, incluso para el investigador. Cualquier persona interesada en la cultura latinoamericana va a tener a mano una información más o menos fiel, preparada por especialistas en el tema, firmada por un redactor responsable, y va a tener también enseguida la base bibliográfica que le permita ahondar en cualquiera de estos temas, a través de una bibliografía que a pesar de ser reducida, es bastante cuidadosa y bastante actual, lo que le va a permitir trabajar con gran soltura y tener un punto de partida para ampliar y profundizar en lo que le interese. De manera que no usarlo, no consultarlo va a ser simplemente un error, porque sería una pérdida de tiempo no hacerlo. Allí estará resumido lo que tendría que ser el punto de partida básico para prácticamente cualquier estudio sobre alguno de los 2.300 temas que se incorporan. ▲

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
3/1995/UASB-Quito/Corporación Editora Nacional

LITERATURA Y CINE: *LA TIGRA*, ENTRE EL REALISMO Y LA MAGIA

Isabel Paz y Miño

Todo puede adaptarse a la pantalla. Todo puede expresarse por medio de la imagen. Tanto del capítulo X del 'Espíritu de las Leyes' de Montesquieu como de una novela de Paul Kock es posible hacer una película atractiva y humana. Pero para ello es indispensable poseer el sentido del cine.

Jacques Feyder

El film nada tiene que ver con la literatura... el film apela directamente a la imaginación, la literatura, al intelecto.

Ingmar Bergman

Quizás la relación mayor, sino única, entre el cine y la literatura radica solamente en el hecho de que el guión cinematográfico es un texto escrito; [...] el lenguaje cinematográfico está hecho de imágenes y el literario de palabras.

Jorge Enrique Adoum

El cine no es un espectáculo, es una escritura.

Robert Bresson

A lo largo de sus cien años de historia, el cine ha recurrido a la literatura como soporte temático, en incontables ocasiones. Las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, por un lado, y la influencia del lenguaje cinematográfico en las narraciones literarias, por otro, han establecido un innegable nexo entre cine y literatura. Los niveles y profundidad de esa relación varían y deben ser analizados

frente a obras concretas.

Para el caso de las adaptaciones hay una exigencia fundamental como lo advierte Stanley Kubrick, extraordinario realizador —y adaptador— contemporáneo: «es deber del director ser totalmente fiel al propósito del autor y no sacrificar dicho propósito en aras del clímax o el efecto».[1]

El novelista es un narrador de historias; el director de cine también lo es, aunque cada uno de ellos utilice diferentes formas narrativas. Esa es la mayor relación entre la literatura y el cine y esta afirmación el punto de partida del presente trabajo que no pretende ahondar en el estudio teórico de tal vínculo sino hacer un análisis de la relación en el caso concreto del relato «La Tigra» del escritor José de la Cuadra y de la adaptación cinematográfica que de él hiciera el director Camilo Luzuriaga en la película del mismo nombre.[2]

Para mayor apreciación y comprensión de las obras literaria y cinematográfica, es necesario hacer una breve referencia a los autores y a su producción.

José de la Cuadra y la literatura

José de la Cuadra es uno de los representantes de la «generación del 30», de la llamada «época de oro» de la literatura ecuatoriana. Perteneció al Grupo de Guayaquil junto con Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara y Alfredo Pareja Diezcanseco. Asistió, como sus compañeros, al fracaso del Partido Liberal, a la crisis del cacao, a las movilizaciones populares, al levantamiento obrero en Guayaquil y la trágica matanza de trabajadores el 15 de noviembre de 1922, a la revolución militar de 1925 y al nacimiento del Partido Socialista y los movimientos de izquierda.

Las condiciones socio políticas repercutieron en el ámbito cultural de la época y permitieron el nacimiento de una literatura que rompió con la narrativa anterior. La literatura de José de la Cuadra y de sus compañeros es revolucionaria, de denuncia, de protesta; representa la voz de las masas populares explotadas; los hombres comunes y corrientes, indios, campesinos, montuvios, cholos, negros, se vuelven personajes en sus obras; su realidad, sus mitos, su vida, son los temas. Los autores de la generación del 30 asumen una posición política, abrazan las

---

1. Cit. por N. Kagan, *El cine de Stanley Kubrick*, Buenos Aires, Editorial Marymar, 1974, p. 20.
2. Si no hay normas para el análisis de una película, menos aún para la comparación de una adaptación. Algunos críticos quisieron analogar, sin conseguirlo, una toma con una palabra o con una oración; varios han indagado en el filme a partir del montaje ajustándolo a las normas de la gramática y otros han pretendido encontrar su significado solo a través de los signos y códigos contenidos en la obra. No hay modelos establecidos y este trabajo no se ciñe a ninguno. Contiene algunas reflexiones para profundizar en el estudio de nuestra literatura expresada a través de otro arte, el cine.

causas populares y a través de la literatura nos descubren un país de angustia y miseria. Representante mayor del realismo y del naturalismo literario, José de la Cuadra al unir la realidad y la fantasía abrió además el camino al realismo mágico que luego mostraría al mundo la narrativa latinoamericana.

José de la Cuadra publicó en 1925 sus novelas breves *Perlita Lila* y *Olga Catalina*. *El amor que dormía* apareció en 1930. Sus relatos posteriores los recogió en *Repisas* (1931) y *Horno* (1932). En una segunda edición de *Horno*, que apareció en 1940, se incluye «La Tigra». En 1934 vio la luz *Los Sangurimas*. En 1938 publicó su último libro *Guasintón*. Su novela *Los monos enloquecidos* se editó póstumamente e incompleta en 1951. Producto de sus estudios sociológicos es el ensayo *El montuvio ecuatoriano: ensayo de presentación* que se publicó en 1937. El escritor murió en 1941, a los 37 años.

Camilo Luzuriaga y el cine

Camilo Luzuriaga se interesó por el cine tempranamente. En 1969 se integró a Quipucamallu, grupo experimental de realización audiovisual y dirigió el Cine Club Politécnico. Eran los años en que en el país se expandían y revolucionaban los medios de comunicación colectiva, la televisión irrumpía en los hogares, y se llenaban las salas de cine. Surgían los cine clubes y se difundían masivamente las grandes obras del séptimo arte.

Creció la producción documental cinematográfica en el país a finales de los 60 y durante los 70 a pesar de las poco favorables condiciones económicas para un arte que demanda siempre gran inversión. Los largometrajes de ficción que se realizaron fueron, en su mayoría, coproducciones con México, de muy escasa participación nacional y poco valor artístico.

En la primera mitad de la década de los 80 fue notable el incremento de realizaciones cinematográficas,[3] con películas documentales y de ficción mayoritariamente de corto y medio metraje. Sin embargo, ni este florecimiento

---

3. En esos años, algunos hechos apoyaron el trabajo sistemático y continuo de los realizadores, permitiendo que ganaran experiencia, propiciando el desarrollo de la cinematografía ecuatoriana y constituyéndose en antecedentes para la producción de *La Tigra*: se creó Asocine (1977); se realizó el Primer Encuentro Nacional de Cineastas (1979); Ecuador empezó a participar en concursos y festivales internacionales y, desde 1979, de manera continua en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana donde obtuvo premios y reconocimientos; por decreto legislativo (1980) se exoneró del 100% de los impuestos a los espectáculos públicos (incluido el cine) producidos por la UNP, la Casa de la Cultura o la Sociedad Filarmónica, y la exhibición de cortometrajes nacionales en las salas del país fue estimulada con el 40% de los ingresos a sus realizadores; se inauguró la Sección Académica de Cine de la CCE (1980); en 1981 Asocine entregó a la legislatura el Proyecto de Ley de Cinematografía (1981) —hasta ahora no ha sido aprobado—; se creó la Cinemateca de la CCE.

del cine ecuatoriano lo puso al nivel de las producciones latinoamericanas que ya para esos años contaban con el reconocimiento de la crítica internacional.

Culminó la década con la producción del largometraje *La Tigra* (1990)[4] de Camilo Luzuriaga que se convirtió en la mejor película ecuatoriana de ficción realizada hasta entonces, con técnicos y artistas nacionales, pero sobre todo con temática y problemática propia que la sitúa como verdadera representante del cine ecuatoriano. *La Tigra* ha sido premiada en Cartagena con el galardón Opera Prima y distinciones por su fotografía y música.

Pero Luzuriaga contaba con varios trabajos realizados antes: el audiovisual *El Año Internacional del Niño* (1979), el documental *Don Eloy* (1981), el corto de ficción *Chacón Maravilla* (1982), los documentales *Así pensamos* (1983) y *Los mangles se van* (1984). Sus producciones documentales obtuvieron premios en el país y en el extranjero; *Chacón Maravilla* recibió galardones en festivales nacionales, en La Habana, en Finlandia y fue seleccionado para el Festival de Oberhausen.

Las producciones de Luzuriaga son de distinta y variada temática pero siempre se refieren a la problemática social del país, con una visión del mundo desde la izquierda donde se sitúa y milita políticamente.

Cine y literatura en el Ecuador

Antes de que se hiciera la adaptación de «La Tigra» algunos cineastas habían trabajado ya con relatos literarios; es más, la mayor parte de los filmes de ficción hechos en el país parten de un cuento. La razón... ¿quizá la literatura ha captado con mayor fuerza nuestra realidad y contiene narraciones que merecen, por sus valores, ser recreadas para una difusión más amplia?, ¿se trata de rendir homenaje a nuestros escritores?, ¿hay la fascinación del director por una historia o un personaje nacido de las letras?, ¿faltan tal vez argumentos, buenas historias, es decir imaginación? Seguramente son varias las respuestas como lo son los ejemplos. Lo que sí parece una constante motivadora de las adaptaciones en el cine nacional —incluido el caso de *La Tigra*— es la búsqueda de personajes.

En *El cielo para la Cunshi, ¡caraju!*, Gustavo Guayasamín tuvo como referente parte de un capítulo de *Huasipungo* de Jorge Icaza. Edgar Cevallos adaptó al cine los cuentos «Una araña en el rincón» de Juan Valdano, «Un ataúd abandonado» y «Luto eterno», los dos de Pedro Jorge Vera, y «Hasta cuándo

---

4. Ficha Técnica de la película *La Tigra*: Guión y dirección: Camilo Luzuriaga / Fotografía: Rodrigo Cueva, Diego Falconí / Edición: Pocho Alvarez / Jefe de producción: Lilia Lemos / Sonido: Carlos Naranjo, Sebastián Cardemil / Música: Sebastián Cardemil, Diego Luzuriaga, Santiago Luzuriaga, Atahúlfo Tobar / Actores y actrices: Lissette Cabrera, Rossana Iturralde, Verónica García, Arístides Vargas, Virgilio Valero.

padre Almeida», clásica leyenda quiteña. El Taller de Cine de la Universidad de Cuenca realizó «Arcilla indócil» basada en la obra de Arturo Montesinos y «La última erranza», adaptación de la obra de Joaquín Gallegos Lara. Los títulos mencionados corresponden a cortometrajes que confirman una «tradición» de adaptaciones y la constante relación entre cine y literatura en el Ecuador. El mismo Camilo Luzuriaga trabaja actualmente en la película de largometraje *Entre Marx y una mujer desnuda*, adaptación de la novela homónima de Jorge Enrique Adoum. Otros cineastas como Carlos Naranjo, Diego Falconí, Alfonso Monsalve, están por culminar proyectos para llevar al cine «La casa de los disfraces» de Iván Eguez», «La piedad» de Abdón Ubidia y «Vinatería del Pacífico» de César Dávila. La televisión nacional se ha empeñado en los últimos años en adaptar obras de la literatura ecuatoriana como *Cumandá* de Juan León Mera, *Los Sangurimas* de José de la Cuadra y *A la Costa* de Luis A. Martínez. Así mismo, en el campo del video Santiago Carcelén adaptó los cuentos «El hombre de la mirada oblicua» de Javier Vásconez y «Te escribiré de París» de Raúl Vallejo.

El cuento y la adaptación. Transformar un presente y rescatar un pasado

El tema en el cuento «La Tigra» de José de la Cuadra es, como en otras obras suyas, la vida del montuvio ecuatoriano, su lucha y simbiosis con la naturaleza, con la selva, su violencia «que arranca de su sentido de justicia, [...] su fuerte e irrefrenable tendencia mítica»,[5] su machismo expresado en sexualidad desenfrenada, pero esta vez encarnado en personajes femeninos.

Con este tema, el autor nos narra la historia de tres hermanas, dueñas de un alejado fundo en la costa, heredado de sus padres muertos a manos de asaltantes. Francisca la mayor, la noche de la tragedia mata a los asesinos y desde entonces se convierte en la Tigra, diestra en caballos, machete y rifle, que posee y domina a los hombres a su antojo. Le sigue Juliana quien le acompaña en su desenfreno sexual. Y Sarita, la menor, condenada por sus hermanas a permanecer virgen por disposición del brujo Masa Blanca para prevenir la presencia del colorado.[6] Ante la llegada de un pretendiente, Sarita es secuestrada por sus hermanas. Su enamorado es quien informa de este hecho a los gendarmes que acuden al rancho a poner fin a tal situación.

La historia es la misma en la película, pero su tema es el mito de la Tigra mujer-

---

5. José de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano: ensayo de presentación*, citado por Rodríguez Castelo, «Prólogo», en *Cuentos escogidos*, Guayaquil, Clásicos Ariel, s.f., p. 20.
6. Los textos en cursiva corresponden a citas textuales del cuento «La Tigra» o de la película del mismo nombre.

animal de la selva. Camilo Luzuriaga introduce en la adaptación algunos elementos como la muerte de la Tigra personaje para que nazca la Tigra mito. Porque si de la Cuadra tiene como propósito hacer conocer una realidad social, volver personajes a los montuvios despreciados y olvidados, darles un espacio para que expresen su vida, sus sueños, sus tormentos y luchas, porque ellos «claman por salir a la luz... quieren vivir y lo exigen a gritos»,[7] mientras el escritor quiere mostrar un presente que urge ser conocido; Luzuriaga, 50 años después, no puede tener los mismos objetivos; pretende entonces recrear una historia que sucede en el pasado que se vuelve leyenda y que en el mito adquiere atemporalidad y trascendencia.

Creación y búsqueda de personajes

Los personajes centrales en *el cuento* son las hermanas Miranda. Las tres son «mujeres bravías y lascivas». Francisca tiene 30 años, Juliana 25 y Sarita «es ya una ciudadana»; todas son hermosas, «se les podría calificar de hembras soberanas». Juntas son una fuerza; unidas por la tragedia de sus padres enfrentan también unidas la vida en medio de la selva.

Francisca, la protagonista, es fuerte y salvaje, «la envuelve la leyenda pero su prestigio no requiere de la fábula, la verdad basta... Tira al fierro mejor que el más hábil jugador de los contornos; en su manos, el machete cobra una vida ágil y sinuosa de serpiente voladora. Dispara como un cazador: donde pone el ojo, pone la bala, conforme al decir campesino. Monta caballos alzados y amansa potros recientes. Suele luchar, por ensayar fuerzas, con los toros donceles». De vez en cuando *trasiega aguardiente* y se convierte en *una fiera*. Toma y despide a los hombres, incluso al de su hermana; lo mismo «los devora a besos profundos» o les dispara para que huyan cuando se ha hartado de ellos. «Jefe de su casa, feudal de la peonada», desde niña nada la asusta. Fue frágil en el dolor de ver a sus padres muertos y extremadamente valiente en la venganza. Mató a cinco hombres y desde entonces todos le temen.

Juliana es sumisa y obediente y así lo será hasta el final de la historia; se enamora de Ternerote y aunque la Tigra lo comparte como amante, ella apenas reclama, no riñe. Acepta las órdenes de su hermana e incluso a pesar de que se conmueve por la suerte de Sarita, consiente su cautiverio.

Sarita también se cobija bajo la tutela de su hermana; solo es rebelde frente

---

7. José de la Cuadra, «Personajes en busca de autor», artículo periodístico publicado en *El Telégrafo*, 25 de junio de 1933, cit. por E. Silva, «El terrigenismo de José de la Cuadra: una reflexión nacional popular de la cultura», *Cultura: revista del Banco Central del Ecuador* (Quito), 6, 16 (mayo-agosto 1983); 279.

a su condena a perpetua virginidad. Desconoce la causa y llora su encierro. Participa con sus hermanas en los bailes y bebe por igual pero no termina como Francisca y Juliana con un hombre en la cama y entonces se arrastra, golpea paredes y pregunta «¿por qué no me dejan a mí también?».

A través de los dramas que viven estas mujeres, de los diálogos que mantienen, de las acciones que ejecutan, de la Cuadra nos va descubriendo, poco a poco, sus rasgos sicológicos y cada una se nos muestra auténtica, clara y completa. De los demás personajes nos presenta solo aquello que es necesario para conformar la historia y para comprender mejor a las protagonistas.

Masa Blanca es un brujo charlatán. De la Cuadra lo describe como un curandero afamado rodeado de misterio, que se jacta de adivino. Se aprovecha de las creencias mágicas de las hermanas y en «una escena ridícula y macabra que a ellas les pareció terriblemente hermosa», en la que «le costaba trabajo inventar la contra», decide el futuro de la hermana menor.

Ternerote surge en el cuento para iniciar sexualmente a Juliana primero y a Francisca después, cuando ella lo obliga: «fórzame o te mato». Pariente de las Miranda según afirma, convive con las dos como amante sumiso. Hombre de «aire vacuno y pacífico, simpático y agradable», aunque se enamora de Juliana no tiene fuerzas para enfrentarse a la Tigra y agotado por las exigencias sexuales de las dos mujeres, huye del rancho.

El hombre del clarinete, «mocetón serrano, rubio y hermoso», aparece también fugazmente en el cuento para hacer surgir en la Tigra un sentimiento que ella desconoce: el amor, pero como un sueño, como una nostalgia que le invade cuando mira el instrumento y recuerda las palabras de su dueño: «Guárdeme este instrumento. Me descubrirían por él, ¿sabe? Pero, no quiero perderlo, volveré por él». El clarinete se torna en el símbolo de ese amor por el hombre diferente a cuantos había conocido; «parecía gringo» diría de él la Tigra. Pero no solo su aspecto lo muestra distinto; mira y trata a la Tigra de un modo inusual para ella. Es de afuera, de otros lugares, es un artista que vive un conflicto diferente que lo obliga a huir.

Clemente Suárez es el hombre de la ciudad que aparece para desequilibrar el curso de la vida en ese reducto de selva. Hombre práctico, desconocedor del mundo montuvio, asume que el cautiverio de su novia es por el «interés económico» de sus hermanas, sugiriendo el autor que ése es más bien su interés al pretender casarse con Sarita. El hará conocer a las autoridades el drama de la menor de las Miranda y será el responsable de la intervención armada de los gendarmes.

En *la película* los personajes principales son los mismos. Aparecen en unos casos enriquecidos, en otros lamentablemente disminuidos por falla de la adaptación.

La protagonista no es la mujer de pasiones desbordantes que concibiera José de la Cuadra. No alcanza la fuerza de la heroína del cuento, ni de la película, si

olvidáramos que el texto literario existe o si no lo hubiéramos leído. No llegan a conmover sus expresiones de dolor, de odio o de amor. Como la presenta el director, vive para la lujuria del disfrute de los hombres pero no logra transmitir al espectador tal sensación de desenfreno y goce —excepto en la hermosa escena del baile tras el toldo— y Luzuriaga recurre reiteradamente a un artificioso movimiento de paredes para sugerir pasión en sus actos de amor. Mantiene el mismo tono de voz durante toda la película, ya sea para despedir con fusil en mano al macho que le ha saciado, disponer que su hermana abra la tienda, pedir que se quede el hombre que ama, o para ordenar a Ternerote «fórzame o te mato». En los close up su rostro es casi siempre el mismo. La actriz nunca se transformó en la Tigra como lo hizo la Francisca del cuento. Podemos ver que interpreta escenas de sensualidad, en planos generales, visualmente bellas, en las que colabora un buen manejo de la luz y la cámara; pero esas escenas que no corresponden al espíritu de la Tigra del cuento, parecen más bien obedecer a un interés del director de hacer concesiones al público, cosa comprensible si tenemos presente que el cine es además un espectáculo. Hay que agregar de paso que este enfoque «erótico» domina toda la película (apoyado luego por la publicidad promocional que puso énfasis en este aspecto). Sin duda la narración cinematográfica pierde mucho por la falta de vitalidad en la actuación de la protagonista.

Juliana y Sara no son, en la película, una fuerza junto a la Tigra; aparecen más bien como una oposición; mantienen una relación de pugna con ella.

Juliana es obediente y temerosa de su hermana y no muestra, con la intensidad necesaria, el rencor que hará que al final libere a Sarita y huya con ella abandonando a la Tigra. Por ejemplo, no tiene fuerza el reclamo a su hermana por haber matado a Ternerote.

Camilo Luzuriaga enriquece al personaje Sara que aparece como la mujer que no se conforma con la vida que lleva y que aunque reclama su participación en los disfrutes que solo tienen sus hermanas con los hombres, sus intereses van más allá: se dedica a leer, está ávida de conocer lo que pasa fuera de los límites del rancho, «si no llega la luz yo voy a buscarla» dice. No quiere crecer al amparo de la Tigra y reniega de su protección: «yo sé defenderme sola» le replica. No teme escaparse a la fiesta del pueblo y, luego intentar huir con Clemente, desafía a su hermana cuando la amenaza de muerte.

El Masa Blanca charlatán del cuento es en la película, con mucho acierto, un personaje importante. En él se personifica todo lo mágico del mundo montuvio; cura con hierbas, predice el futuro y conoce el pasado, crea conjuros, hechizos y contras. Es, en la adaptación de Luzuriaga, el Masa Blanca que describe con amplitud José de la Cuadra en su novela *Los monos enloquecidos*. Está presente como símbolo a lo largo de la película para rodearla de magia.

Si Luzuriaga convierte a Ternerote en uno de los asesinos de los padres de las Miranda, poco convence su presencia como hombre sumiso, explotado sexualmente por las dos hermanas y manejado al antojo de la Tigra. Si volvió a la hacienda luego

de varios años debía tener una intención que no aparece en el filme. Reconoce ante los peones de la hacienda su agotamiento por las exigencias sexuales de Francisca y Juliana pero en la siguiente escena intenta seducir a la hermana menor. Es ciertamente un personaje que no cuaja en la adaptación.

Al igual que en el cuento, se introduce al artista del clarinete como personaje para mostrarnos otra fase de la Tigra, aquella ávida de amor y ternura. En el filme sabemos explícitamente que huye de la policía quedando para la imaginación del espectador la causa por la que es perseguido. Su interpretación sin vitalidad no justifica el enamoramiento de que es objeto.

Otro personaje más desarrollado y bien logrado en la película es Clemente Suárez. Comerciante ambicioso y cobarde, quiere apoderarse del rancho aprovechándose de Sarita. En la primera toma aparece montado a caballo, seguro y arrogante, dirigiéndose a la comisaría, mientras al hacer la denuncia, un primer plano de su rostro lo muestra casi suplicante, pidiendo la intervención de los gendarmes. Cuando se escapa Sara tras él y acuden en su búsqueda los peones enviados por la Tigra, huye para volver con la policía. Y al final, en el momento que ha cesado el tiroteo y la Tigra está indefensa, no vacila en dispararle por la espalda.

Luzuriaga introduce otro personaje secundario, un peón viejo que aparece junto a la Tigra en sus momentos difíciles como símbolo y representante del sentimiento montuvio, como la voz de ese pueblo. Conoce la fuerza y la debilidad de la Tigra, le ama y le teme, tiene la sabiduría del hombre del campo, entiende la vida y sus presagios, «el cielo está feo mi niña, quién sabe qué va a pasar» dice antes del enfrentamiento con los gendarmes; al final le suplica «váyase al monte mi niña, no se deje agarrar», y cuando cae abatida la Tigra, le acaricia la frente y su voz repite «no puede morirse la niña». Habría sido interesante que Luzuriaga ahondara en su caracterización.

La composición dramática. Realismo y magia como ejes narrativos

En el relato «La Tigra» la narración está en tercera persona. El autor quiere dejar en claro que cuenta una historia auténtica, por ello, como artificio de verosimilitud realista, asume en la introducción que es un testigo y dice: «Esta es la novelina fugaz de esas mujeres. Están ellas aquí tan vivas como un pez en una redoma; sólo el agua es mía, el agua tras la cual se las mira. Pero, acerca de su real existencia, los agentes viajeros y los policías rurales no me dejarán mentir», aunque con la frase «sólo el agua es mía, el agua tras la cual se las mira», acepta la carga subjetiva que puede tener su versión

Empieza la narración en la ciudad, con la denuncia que Clemente Suárez

presenta ante el intendente de Guayaquil, dando cuenta del cautiverio de la menor de las Miranda en la hacienda Tres Hermanas del cantón Balzar y que el autor pone entre comillas, con el lenguaje de un documento oficial, subrayando aún más la veracidad de los hechos que sucederán. Viene inmediatamente la transcripción de un telegrama que el mismo intendente remite al comisario de Balzar ordenando la constitución de un piquete policial para que se traslade a la mencionada hacienda e investigue la denuncia. Este primer texto nos introduce, desde el inicio, en el drama central de la historia y nos sitúa en los espacios (ciudad y campo) y en el tiempo que tiene lugar (1935). Aunque el cuento no es una narración lineal, episodios del presente y del pasado se unen para dar forma a la historia.

De la Cuadra pasa a presentarnos los personajes centrales: las tres hermanas Miranda que viven en su hacienda, «en plena jungla», y luego se extiende en la descripción de la Tigra, intercalando diálogos de los vecinos o de la protagonista para hacernos conocer a una mujer salvaje, imponente y autoritaria. Las palabras son distintas a las que usa Clemente, es el lenguaje de los montuvios que contrasta con el del hombre de la ciudad. Esta contradicción campo-ciudad estará presente a lo largo de toda la obra. Será Clemente, lejano y desconocedor del mundo montuvio, quien traerá desajustes al normal desarrollo de la vida en la hacienda.

El autor continúa el mismo tono de la narración pero en pasado para ahondar en el personaje y explicar al lector qué hechos convirtieron a Francisca en la Tigra. También en ese pasado, y para acercarnos más a la descripción de su heroína, surge en la narración el personaje Ternerote. El autor describe su llegada a la hacienda, su enamoramiento de Juliana y cómo se convierte en el amante de las dos hermanas hasta su huida.

Una vez caracterizados los personajes centrales, de la Cuadra retoma el núcleo del drama: Sarita encerrada. Nos describe las fiestas que organizan las Miranda con los gendarmes y viajeros que se detienen de paso en la hacienda y cómo la hermana menor, una vez que todos se han emborrachado, es encerrada para guardar su virginidad. Se cierra este pasaje con la transcripción de otro telegrama en el que el comisario de Balzar informa al intendente del envío de un piquete policial con dirección al recinto Tres Hermanas. Llegamos al clímax de la narración, donde convergen las dos historias que marchaban paralelas.

Para dar un respiro a la tensión, para preparar al lector a la llegada de los gendarmes, el autor introduce el «Intermezzo musicale: solo de clarinete», único episodio al que de la Cuadra pone título para diferenciarlo de todo el conjunto de la obra, porque ciertamente encierra un texto especial, en otro tono, en el del amor. Nos presenta así a la Tigra enamorada de un hombre que vino y se fue repentinamente.

Vuelve la tensión de la narración cuando se revela el secreto por el cual Francisca y Juliana mantienen a Sarita en cautiverio. Aparece el personaje Masa Blanca, autor del conjuro que condenó a la muchacha a la eterna virginidad. Y la

explosión del drama se presenta con otro telegrama en el que el jefe del piquete rural da cuenta al intendente del cumplimiento de su misión: «Peonada armada hacienda 'Tres Hermanas' ataconos balazos desde casa fundo. Señor Comisario herido pulmón izquierdo, sigue viaje por lancha 'Bienvenida'. Un gendarme y tres caballos resultaron muertos...».

Finaliza la historia con la vuelta al curso normal de la vida en la hacienda, como «la marea que estará ahora repuntando el río...».

En la película la exposición del drama empieza a manera de prólogo, con el mismo texto que inicia el cuento, repetido por la voz en off de Clemente quien comunica a la autoridad el cautiverio de Sarita, mientras la cámara lo muestra a caballo, recorriendo el pueblo y luego entrando a la comisaría. En la siguiente escena, un close up capta su rostro cuando continúa dictando la denuncia, esta vez en el interior de la oficina, permitiéndonos identificarlo con la voz que escuchamos y ubicarlo como personaje del drama que vendrá. Esta secuencia de apertura termina con un primer plano de la máquina de escribir donde se imprime la declaración. Inmediatamente aparecen los créditos en fondo negro.

Continúa la narración con una secuencia de tono surrealista donde la cámara recorre la selva: aparecen, en planos superpuestos en ritmo acelerado, un machete que corta un árbol, un río en cuyo fondo se esconden máscaras, una hamaca y una silla en la orilla, el rostro de la Tigra, muy rápidamente un hombre y una mujer a quienes luego, en el curso de la película, reconoceremos como los padres de las Miranda. Acompaña la secuencia el constante jadeo de una persona o animal. Este ruido se corta con el estallido de una bala mientras se derrumba la silla contra la hamaca de la toma anterior.

La siguiente secuencia presenta a los personajes centrales. Francisca que despierta con un hombre a su lado, se levanta de la cama y toma un arma. En subsecuentes cortes paralelos, para decirnos que las acciones ocurren simultáneamente, aparece Sarita ordeñando y quejándose de su vida y Juliana junto a Ternerote espectando cómo Francisca —a quien la cámara enfoca nuevamente— ordena a su acompañante, fusil en mano, que se largue. Termina la secuencia de las hermanas con la toma de varias mujeres que lavan en el río y comentan el comportamiento sexual de la Tigra mientras miran que llega Masa Blanca. En esta introducción a los tres personajes centrales hay una gran diferencia con el texto literario: mientras para de la Cuadra las hermanas son una unidad, su aparición por separado en la pantalla, nunca juntas en un solo plano, remarca la distancia que hay entre ellas en el filme y que el director quiere que se establezca ante el espectador desde el inicio para lograr coherencia con el desenlace del drama.

En estas secuencias iniciales el director define ya los conflictos de la historia, así como el tiempo y los lugares donde va a desarrollarse la acción.

Sobre un árbol como nuevo escenario, en un rito mágico, Masa Blanca advierte el castigo que les espera a Francisca y Juliana por haber pecado y lanza

la contra que será la condena de Sarita a permanecer virgen por siempre. Este conflicto, que en el cuento solo conocemos al final y que como efecto de la narración se convierte en el clímax de la historia, en la película se nos anticipa muy pronto, despojándolo del carácter dramático que le infunde de la Cuadra y sacrificando un elemento de suspenso y por lo tanto de interés. Por ello, no sorprenden los sucesivos encierros que sufre la menor de la Miranda a lo largo de la película y se vuelven reiterativos e innecesarios los flash backs de Masa Blanca que introduce el director cada vez que la Tigra cierra la puerta que mantiene cautiva a Sarita, obstaculizando, más bien, el movimiento del filme hacia adelante.

El hilo narrativo continúa con una serie de secuencias ubicadas en el presente y en el pasado, entrelazadas con fundidos, para ahondar en la descripción de la personalidad de la Tigra: fiestas en las que baila, bebe y se lleva un hombre a su alcoba, en el río entregándose a otro hombre, siendo el centro del comentario de los peones sobre sus hazañas sexuales, recordando cómo Ternerote se convirtió en amante de las dos hermanas.

La nueva llegada de Masa Blanca a la hacienda trae suspenso a la narración. A través de escenas presentadas en paralelo, vemos a Francisca protagonista del ritual al que le somete el brujo y a Francisca protagonista de la historia que recuerda: su padre descansando en la hamaca, su madre tejiendo en la silla y luego los dos asesinados, los asaltantes buscando objetos de valor y hablando de Francisca como la hembra parte del botín reservado al jefe, Francisca disparando y matando a los hombres y el ruido de un jinete que escapa y que Francisca, a través de la medicina que le da a tomar Masa Blanca, logra reconocer que es Ternerote.

Otro fundido nos vuelve al presente cuando se lleva a cabo una pelea de gallos. En una emotiva y bien lograda escena por un adecuado montaje de planos medios y primeros planos, vemos como el gallo de la Tigra mata al de Ternerote. Su lenta agonía, presagia la muerte de su dueño. En la siguiente escena, los peones descubren ahorcado a Ternerote.

Baja la tensión de la narración con la llegada del hombre del clarinete. El episodio carece de toda la emotividad que tiene en el cuento. Los diálogos de este segmento no tienen sentido. Al llegar Fernández, como se llama en la película, Sarita le dice que podrá quedarse si su hermana Francisca lo permite. El pregunta «¿la Tigra?». Por disposición de Francisca es luego escondido en la hacienda. Para el espectador, el hombre ha identificado suficientemente a la Tigra. Más adelante, ella lo escucha interpretando el instrumento, acude a su lado y le dice que no toque pues pueden oírle; el responde: «ellos (los policías) no vinieron, ¿no?, ¿quién podría escucharme?, ¿usted o la Tigra?» (!!). Quizá esta frase estaba en el guión para que Francisca, al afirmar «yo misma soy la Tigra», mostrara alguna transformación al asumir concientemente tal personalidad, o para que el hombre del clarinete se impresionara en alguna forma. Pero nada de eso sucede. Sobran esas escenas pues, a más de que nada aportan a la narración, neutralizan la actuación de la protagonista que por única vez a lo largo de la película deja su

rigidez y muestra alegría por la presencia del hombre y tristeza por su partida. Habría bastado, para mostrar ese amor fugaz descrito en el cuento, pasar de las escenas en que Fernández es escondido a las del final de la secuencia cuando Francisca se arregla de manera especial, prepara un *regalito* y va en busca de su enamorado pero solo encuentra el clarinete. Siendo la única secuencia de amor, debía tener mayor intensidad y peso en el filme.

A continuación, un plano general muestra la llegada de Clemente a la hacienda. Trae las novedades de la ciudad, entre ellas la radio. Dedica su estancia en la casa a enamorar a Sarita. Su presencia desencadena los conflictos que han permanecido latentes en el mundo de las Miranda. Es una secuencia intensa porque está en juego el destino de la hermana menor. Ella huye tras el comerciante y, cuando es rescatada, la Tigra ordena su encierro.

La película vuelve a la secuencia del prólogo con primeros planos de la máquina de escribir y de Clemente declarando ante el comisario. Con su voz en off como fondo, vemos a los agentes que llegan hasta la casa de las Miranda y son recibidos a balazos por la Tigra y sus trabajadores. Mientras se escucha, también en sobre voz, a un agente policial informar de las bajas de su piquete y al comisario ordenar una nueva incursión, las imágenes nos presentan, en paralelo, a los gendarmes avanzando a la hacienda nuevamente y a la Tigra y sus peones preparándose para otro enfrentamiento. Los cortes en paralelo imprimen un ritmo acelerado a la acción y crean suspenso, anunciando al espectador el desenlace.

La explosión del drama sobreviene con la llegada de los gendarmes. Hay tiroteo de lado y lado, Juliana libera a Sarita y, a pesar de las amenazas de Francisca, ambas se van con Clemente que espera junto a los uniformados. La Tigra ha sido vencida y cuando pretende huir a instancias de su fiel peón, un disparo de Clemente la mata. La última escena, nos muestra a la Tigra corriendo por la selva, ante la mirada complacida de Masa Blanca.

La fotografía de la secuencia final es muy bella; en general, en este campo están los mayores logros de la película, especialmente en la composición de planos generales. Cabe anotar también los aciertos en sonido y música que marcan los ritmos de la narración en armonía con las escenas.

La oposición escritor-director

Luzuriaga usa la oposición de contrarios como recurso dramático. La contradicción *campo-ciudad*, que también plantea de la Cuadra, está siempre presente a lo largo del filme, expresada, como ya se ha anotado, a través de Clemente. En ese campo está la selva, inmensa, misteriosa, avasalladora y al mismo tiempo exuberante y pródiga, que es, en la obra total de José de la Cuadra, un personaje más y que en «La Tigra» actúa sobre los protagonistas impregnándolos

de esas mismas características, especialmente a la heroína del cuento. Luzuriaga da vida en su obra a la selva, recorriéndola constantemente con la cámara, también para agregar belleza visual al filme.

Como contradicción derivada de la primera, la película ahonda en la oposición ***pasado-modernidad*** que el escritor solo toca de soslayo cuando describe el amor que tiene la Tigra a su antiguo fonógrafo Edison y su preferencia por las canciones viejas mientras los viajeros que detienen su paso en su hacienda quieren escuchar los temas que están de moda (en la ciudad). El director coloca una escena en que Ternerote cuenta dinero y explica a la Tigra que «en otras partes han comenzado a pagar en billetes»; la Tigra se resiste a este cambio y le responde «aquí se les da terreno, en la tienda tienen todo, para qué más»; y otra en que Clemente trae la radio y anuncia que pronto vendrá la electricidad, entusiasmando a Sarita por lo que hay de novedoso en la ciudad; ella pregunta a Juliana si cree que algún día llegará la luz; «Tiene que llegar, pues» responde la hermana.

La oposición ***magia-realidad*** se da, en cambio, fuera de los textos, entre director y escritor. De la Cuadra, en su introducción, al colocarse explícitamente como narrador, pone de relieve la realidad; la magia está siempre presente pero es parte de los personajes de su cuento. Para Luzuriaga, también narrador en tercera persona como lo es un director en el cine, el énfasis está en lo mágico. No solo da tanta fuerza y presencia al brujo Masa Blanca o hace que los personajes expresen creencias y tengan presagios, sino que carga de intensidad la secuencia surrealista que inicia la narración y que continúa y se introduce en dos ocasiones más durante la película.

Aparece por segunda vez entre las escenas descriptivas de la personalidad de la Tigra, cuando surge repentinamente en medio de la selva un hombre enmascarado, los gemidos de la escena anterior se transforman en rugidos de un animal salvaje, sombras enmascaradas disparan, el padre de la Tigra cae muerto. Retorna por tercera ocasión la secuencia, cuando ha aparecido Clemente para desestabilizar la vida en la hacienda. Esta vez la cámara recorre una selva devastada, los rugidos son más fuertes, las sombras se clarifican y vemos a los enmascarados más cerca, asechantes. Secuencia subjetiva donde la cámara se transforma en el ser que se desplaza por la selva, que busca, asecha y es perseguido, más los elementos que la conforman como sombras y máscaras y los movimientos rápidos y bruscos de la cámara, le imprimen el tono mágico que domina toda la película; hablan del mundo interior de recuerdos, sueños, creencias, temores y de venganza, valentía y fuerza de la la tigra-mujer-animal y nos remiten al nacimiento y conformación del mito. Pero es la escena final de la Tigra corriendo libre por la selva, vital por el movimiento de la cámara y totalizadora del drama narrado, la que expresa la consolidación del mito y cómo éste, al propagase por toda la jungla, se torna desbordante, trascendiendo espacios y tiempos.

El lector-espectador ante la adaptación

¿Por qué Camilo Luzuriaga recurrió a la adaptación de un cuento de José de la Cuadra? Sin duda por una opción personal de reconocimiento a una historia y a un escritor. Pero además porque la búsqueda de personajes para el cine, que ya se ha mencionado como uno de los conflictos de la producción cinematográfica nacional, hizo volver la mirada de nuestros realizadores hacia la literatura. Por algunos años, la idea de llevar a la pantalla «La Tigra», estuvo rondando en las tertulias de los cineastas ecuatorianos. Luzuriaga la concretó al constatar que «La Tigra» ofrecía un tema rico para ser visto en imágenes y un reto de atractivo dramático para la interpretación de sus personajes. La adaptación de un cuento de José de la Cuadra resultaba una ventaja... pero también un riesgo.

Innegablemente, cada obra de arte es un universo único. Los efectos que causa una pieza artística sobre el público que se acerca a ella, dependen de su propia calidad. Esas impresiones en el nivel síquico son las que interesan a la hora de analizar comparativamente.

La temática, la estructura, el manejo del lenguaje, la capacidad de conmover, han hecho de José de la Cuadra un maestro de las letras. Para no hablar solo de «La Tigra», narración con la cual, según el crítico Hernán Rodríguez Castelo, «Cuadra se convirtió en el gran épico de la gente montubia»,[8] ¿quién no ha llegado con estremecimiento al final de sus cuentos «Chumbote», «Merienda de perro», «Ruedas», entre otros, o de *Los monos enloquecidos* al solo imaginar cómo habría sido el desenlace, no se diga de esa maravilla que es «Banda de pueblo»? La crítica ha colocado a de la Cuadra como uno de los clásicos de la literatura ecuatoriana y los lectores nos acercamos al autor con ese antecedente y, por supuesto, con ese respeto. La lectura de su obra nos comprueba su magistralidad.

También al cine ecuatoriano acudimos con juicios previos. La crítica que hacen los espectadores es generalmente apasionada y desde los extremos; ya se muestran (considerando las dificilísimas condiciones especialmente económicas en las que se produce cine en el país y su nivel de desarrollo) exageradamente benevolentes con toda obra de factura nacional o, precisamente por serlo, desconocen sus valores

En este trabajo se han señalado aciertos y errores de la película *La Tigra*; unos y otros con seguridad no se agotan en lo que aquí se ha dicho. Desde el punto de vista del espectador, resta agregar que el resultado final al hacer el balance, aún teniendo presente sus logros, es que lamentablemente la película no despierta sensaciones profundas, no altera mayormente sentimientos en quien la ve, no

---

8. Hernán Rodríguez Castelo, «Prólogo», en *Cuentos escogidos*, ob. cit., p. 17.

remece el alma. El cine tiene que ser «un excitante notable [...] (debe tener) sobre todo, la virtud de un veneno inofensivo y directo, una inyección subcutánea de morfina»[9]. Esa ausencia de emoción en la película *La Tigra* se evidencia aún más frente al espectador que conoce el texto literario y que confronta una obra con la otra.

Y es que la comparación es inevitable al tratarse de una adaptación. El texto literario se convierte en subtexto del filme. En este caso que analizamos, toda la obra de de la Cuadra es subtexto de la película; no olvidemos las constantes referencias que Luzuriaga hace a otras obras del autor: Masa Blanca se presenta como el personaje de *Los monos enloquecidos*, introduce en la película una fiesta popular en la que toca la «Banda de pueblo», e inserta también una pelea de gallos que el escritor menciona en su cuento «Guasintón»

La comparación es ineludible porque además la adaptación parte de un texto ampliamente difundido, de un autor muy conocido. Y Luzuriaga lo sabe. Por eso, como lo hemos visto en los ejemplos citados, trata de conservar en su película el espíritu de la obra total del escritor.

El espectador hace las dos lecturas. Una del texto cinematográfico explícito, otra del texto literario implícito. Ciertamente dos lenguajes distintos, el de las palabras y el de las imágenes visuales, no pueden ser comparados, pero sí la emoción estética que producen cada uno de ellos. Y es en este nivel donde el público hace su elección.

La adaptación de una obra literaria famosa despierta interés en el público. Esa es su ventaja. George Sadoul dice que «al amparo de una obra conocida se pueden decir más cosas».[10] Pero la adaptación tiene también sus riesgos y el mayor es la comparación que establecerá el espectador. «La gran literatura rara vez tiene éxito en la pantalla debido a que ha alcanzado su grandeza en otra forma»,[11] sentencia por su parte Bernard Dick.▲

---

9. A. Artaud, *El cine*, Madrid, Alianza, 1973, p. 8.
10. G. Sadoul, *Diccionario del cine-cineastas*, Madrid, Istmo, 1977, p. 22.
11. B. Dick, *Anatomía del film*, México, Noema Editores, 1981, p. 120.

AMBITO: REVISTA CULTURAL DEL PERIÓDICO ¡AHORA!
(Holguín), VII, 93
(febrero de 1995)

En los tiempos duros en que se desenvuelve la sociedad cubana, esta revista cultural viene a confirmar un hecho definitivo: que la gestión cultural en Cuba, a pesar de la crisis, busca todos los mecanismos posibles para no caer en el aislamiento en que el bloqueo norteamericano y la indiferencia latinoamericana tratan de colocar a la rica y diversa cultura cubana de la actualidad. La presencia de una revista de tanto vigor demuestra que la precariedad del entorno para el trabajo cultural no puede ser un pretexto para la improductividad. Todo lo contrario, quienes hacen *Ambito* —dirigida por Rodobaldo Martínez Pérez— demuestran la gran creatividad y las ganas de copar cada vez más «ámbitos» mayores.

Este número 93 trae, entre otros materiales, el artículo «La sensibilidad lingüística de Alejo Carpentier», de María Dolores Ortiz; narrativa de María Begoña de Luis Fernández y poesía de Lalita Curbelo Barberán; y una muestra de autores novísimos. Algo que despierta mucho interés para el público latinoamericano es la entrevista de José Miguel Avila al cantautor cubano Carlos Varela, titulada sugestivamente «Correr el riesgo», en la que se evidencia la profundidad del pensamiento de este joven cantante cubano y la complejidad de la situación intelectual en la Cuba de los años 90.

Como se sabe, Varela es casi un autor censurado —aunque la cultura oficial dice más bien que no pasa los «criterios de selección»— que ha grabado su primer disco *Jalisco Park* en España y su segundo *Monedas al aire* en Venezuela. Anuncia su tercer volumen *Como los peces* que aparecerá también en Venezuela. La reflexión de Varela acerca de la condición del artista en la Cuba de hoy es muy interesante, lo que demuestra un profundo apego de Varela a lo más íntimo del sentimiento cubano. Aunque él reconoce que se mueve en un tipo de canciones que ha sido considerado como «canción difícil», «canciones al filo de la navaja» o «canciones sobre la cuerda floja», Varela confía en que su música —su poesía, podemos decir también— llegue a todos los seres humanos que se reconocen como sus contemporáneos. En fin, se trata de un ágil entrevista en la que quedan plasmadas las condiciones éticas en que actúa este nuevo representante del rock and roll cubano.

Para canje y colaboración, escribir a: Periódico ¡Ahora! / Carretera a San Germán y Circunvalación / Apartado 316 / Holguín / Cuba.

Fernando Balseca
Universidad Andina Simón Bolívar

Juan Andrade Heymann, *Las tertulias de San Li Tun*. Quito: RM Ediciones, 1993; 206 pp.

En un departamento de San Li Tun, barrio de Pekín, cada semana se reúne un pequeño grupo de latinoamericanos. ¿Escritores? ¿Diplomáticos? ¿Exiliados? No lo sabemos realmente. Jamás lo sabremos. Solo tendremos la certidumbre de que lo que los une, a manera de tenues hilos, es la literatura, el amor y el odio a la literatura, y una visión irónica, desencantada, casi cínica, humorísticamente triste de la vida. Por sobre ellos, revolotea la historia, la historia con mayúsculas, reflejada en las conversaciones de San Li Tun como en un espejo cóncavo: caricaturizada, esperpéntica, sorprendida en sus secretos engranajes.

Poco a poco, como sucede con las réplicas contrapuestas de una muñeca rusa, o como las mil sorpresas ocultas bajo la manga de un mago fantasmagórico, van sucediéndose otras tantas historias yuxtapuestas: viñetas, divertimentos, requisitorias, todas según el ánimo de los distintos contertulios. Todo cabe en la caja de resonancia del grupo reunido en el departamento de San Li Tun: las disquisiciones sobre el sentido, misión o destino de la literatura; las discordias en torno a las preferencias sexuales; la megalomanía; los sueños; las visiones surreales de la realidad; la desacralización del arte; las complejas y temperamentales relaciones de un personaje con su propio estómago.

Paulatinamente, el hilo conductor de las tertulias —algo así como una voz intemporal y al mismo tiempo una suerte de personaje multifuncional, puesto que intermitentemente será protagonista, coprotagonista, personaje coadyuvante, personaje testigo, narrador omnisciente— irá concentrado la acción en la memoria de un protagonista central: Domínguez Goldmann. Comprendemos que el grupo de San Li Tun se encuentra, pese a quienes lo integran, en el ojo del huracán. El núcleo sustentador de la acción se desplaza continuamente: primero es el grupo de contertulios, luego es más bien la conciencia que narra y de la cual Domínguez Goldmann es el alter ego, el pretexto, la inasible carnadura o máscara con que cobra forma —esta conciencia— en el territorio ilusorio, simbólico, del libro.

Deliberadamente he usado la palabra «libro», puesto que hasta cierto punto su género, el género de esta creación de Andrade Haymann, es inclasificable, inubicable. El mismo autor habla, en la contratapa, refiriéndose a *Las tertulias de San Li Tun*, de una anti-novela, y de un retomar la línea de su primera novela *El lagarto en la mano*. Se trata pues, con todo rigor, de un nuevo intento de aliteratura, como fue el que hiciera el propio Andrade Heymann, casi adolescente, en las inmediaciones de los años sesenta. Entonces, frente a la degradación de la literatura perpetrada por los epígonos de la generación del 30, frente a la conversión del realismo en «pura literatura», en una retórica de su propia retórica, Andrade propuso, muy tempranamente, una verdadera aliteratura; aliteratura en el sentido dado por Claude Mauriac a esas irrupciones cíclicas que, cada cierto lapso, transforman y modifican las estructuras profundas de la escritura, de acuerdo con las exigencias planteadas por un tiempo nuevo, por una sensibilidad radicalmente distinta.

En 1988, con motivo de la publicación de una antología de cuentos de Andrade Heymann, relatos y textos recogidos de varios libros, entre ellos, *Cuentos extraños*, escrito a la extraña edad de dieciséis años, y *El lagarto en la mano*, escribí lo siguiente: «Si algún nombre pudiera calificarse de clave en el desarrollo del relato ecuatoriano contemporáneo,

sería, no cabe duda, el de Juan Andrade Heymann. Dos libros (los ya citados) ejercieron el sortilegio de marcar un definitivo viraje en la evolución de nuestro cuento y de nuestra novela, trascendiendo, ya para siempre, los cánones consagrados por la generación del 30 —canónes que epígonos y repetidores del oficio habían vaciado de contenido—».

«En una década subversiva, cual fue la de los sesenta (dije también entonces), quien escribiera *El lagarto en la mano* fue particularmente subversión, puesto que trastocó las estructuras usuales y aportó una carga de preocupaciones de raigambre surreal encaminadas a reinterpretar, y quizás 'desprestigiar', en la línea recomendada por (Pablo) Palacio, y desde ángulos crecientemente problemáticos, la realidad». En definitiva, añadí, Andrade «descoyuntó los síntomas del entorno para rehacerlos en el universo racional del lector».

También expresé algo que creo es importante repetirlo: «Hay, en Andrade Heymann, tanto el lúcido conocedor de la multiplicadas experiencias que nos brinda la literatura contemporánea, cuanto el hombre que sin ambages abandona las exquísiteces del laboratorio a fin de iniciar la tarea de construir un lenguaje, y una estructura poética, que tengan en la realidad y en las necesidades inmediatas del pueblo sus motivaciones fundamentales. El artista sabe de la ubicuidad, de la magia, de las alucinaciones que sustentan los niveles profundos de lo real. El hombre ha descubierto un mundo injusto que rechaza, frente al cual hay una razón para la lucha. En la confrontación interna, el artista ha optado por el hombre, definitivamente».

Todo esto vuelve a reflejarse, pero de una manera inédita, sorpresiva, en *Las tertulias de San Li Tun*. Andrade no ha perdido su capacidad de sorprendernos: al contrario, la ha acrecentado. La tentativa de los años sesenta, la aliteratura contra la «pura literatura», es retomada, solo que enriquecida por múltiples experiencias individuales y colectivas, personales e históricas, nuestras y no nuestras, compartibles —unas— y —otras— solo atinentes a él, al autor. Para comprender el instrumental técnico de estas *Tertulias* deberemos volver, otra vez, a lo que el propio autor nos dice en la contratapa: anti-novela, exclama y añade: «su composición está inspirada en el 'collage' pictórico y en la 'tocata musical'». Efectivamente, se trata de un «collage»: el descoyuntamiento deliberado de los elementos, que deben ser rehechos, racionalizados en nuestra imaginación. De este modo, la conciencia del lector penetra en la de los personajes, desmonta sus móviles secretos. Comprende el porqué, por ejemplo, de esa inclusión de las cartas cruzadas entre Fidel Castro y Kruschov cuando la crisis de los misiles de 1962. El porqué radica en la conciencas: un hecho histórico crucial gravitando, condicionando, una conciencia adolescente.

Y 'tocata» también. La tocata es una forma instrumental en la que efectivamente cada sonido pareciera desdecirse del que lo precede, en tanto que el artista debe abandonar la tecla tan pronto como el sonido se produce. La impresión es la de un caleidoscopio, pero cada sonido penetra hondamente: el relato toca, por ejemplo, el pasaje aquel de las relaciones problemáticas de un hombre con su propio estómago, pero tan pronto la clavija es apretada sobre lo grotesco o lo onírico, la mano que toca se desplaza rápidamente hacia otros espacios: la crisis de 1962, la historia contemporánea de China, Trieste y la evocación en varias fases de Raúl Andrade y de Rainer Marie Rilke.

Hay una refutación constante de la propia escritura. Un juego secreto, intermitente, inasible. Y el lector cae, caerá deliberadamente en una trampa. Trampa a la que no importa aludir, puesto que, aunque el lector ya lo sepa previamente, ella funcionará con la misma exactitud: tal es la virtud, la magia, la ineluctable eficacia de toda verdadera literatura (es decir, de toda aliteratura). En contraposición, desplazándose en sentido contrario, hay un fondo autobiográfico que nutre incesantemente la escritura. Trieste, Duino, Raúl Andrade,

Rainer María Rilke, por ejemplo, son primigenios indicios, lo más bello del libro para mí. Pero hay otros: la experiencia china, las meditaciones en torno a la literatura, o a la historia.

Del humor inicial, la anti-novela de Andrade irá desembocando paulatinamente en el universo de la nostalgia, atravesando, en sucesivas fases, los multiplicados territorios de la condición humana, una condición humana no concebida en abstracto, sino perfilada, reconocible en un tiempo y en un ámbito determinados, precisos, exactos. La experiencia de la revolución china presta a la mirada del protagonista (si es que hay un protagonista, puesto que apenas lo intuimos como una voz subterránea) una fe insobornable en el destino humano. La crisis de los misiles de 1962, que estuvo a punto de convertirse en holocausto termonuclear, ha afectado profunda, irreversiblemente, como a toda conciencia sensible, el alma del adolescente que pronto conocerá la experiencia triestina, en los bordes de un territorio donde hoy se libra una guerra insensata, que corroe las bases mismas de la pretendida racionalidad occidental: la guerra en Yugoslavia.

La evocación final de una entrañable amiga del protagonista-narrador, la pintora uruguaya María Scott Martini, lleva a la anti-novela a una exploración en los meandros oscuros del alma humana, un alma que aspiró al equilibrio, pero que quedó acorralada por uno de los espectros siempre latentes durante los años oscuros que vivimos: el fascismo.

«Cuando Domínguez Goldmann (el narrador protagonista) —se dice al final— concluyó su relato, se hizo un gran silencio». «De este y otros modos —añade—, las tertulias de San Li Tun continuarían durante mucho tiempo». ¿Qué tiempo? No nos lo dice el autor, lo que nos da la idea de un corte a bisel en el transcurrir tumultuoso de la existencia, corte que logra, en el espacio de la anti-novela, su propia autonomía, gracias a la ruptura del discurso lineal, a la yuxtaposición de secuencias narrativas, a aquello que ya señalamos: la reorganización de los espacios discontinuos de la realidad en la racionalidad del lector.

Concebido así, el libro se deja leer, descubrir, reconocer en sus distintos enigmas. Mapa hecho de estrofas, como el imaginario mapa de las niñas de la pintora Scott Martini, debe ser reconstruido por quien lo lee, quien, precisamente en esa arremetida de la ficción al espacio de la realidad, queda atrapada indefectiblemente. La impresión final es la de haber asistido, a través de la inquisitiva mirada del artista, a episodios cruciales de nuestra convulsa época.

Y lo que perdura en el fondo es también lo que el propio autor ha elegido para uno de los epígrafes de su anti-novela: una frase a Robert Louis Stevenson que reza así: «Todo libro es, en sentido íntimo, una carta circular a los amigos de quien lo escribe...». El libro entonces se transforma en un objeto de uso múltiple, proteico y ubicuo, hecho de distintos significados: clave, enigma por descifrar, rememoración, evocación, requisitoria, juego. Acusamos recibo, a Juan Andrade Heymann, de esta compleja, premonitaria, aliteraria, multívoca, sintetizadora carta circular.

Francisco Proaño Arandi

Gillermo Mariaca Iturri,

El poder de la palabra: ensayos sobre la modernidad de la crítica literaria latinoamericana.

La Paz: Casa de las Américas, 1993, 160 pp.

La existencia de un pensamiento crítico latinoamericano queda de manifiesto con la publicación del libro *El poder de la palabra* de Guillermo Mariaca Iturri. Existe en América Latina toda una tradición crítica con respecto a la cultura de nuestra región. Lo que no se ha realizado, como señala Antonio Cornejo Polar en el prólogo a este libro, es un trabajo sistematizador y analítico de la crítica literaria latinoamericana.

Es esta la ausencia que llena el libro de Mariaca. A través de la comprensión de la obra de seis autores —Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Carlos Mariátegui, Angel Rama, Octavio Paz y Roberto Fernández Retamar—, Mariaca intenta establecer las líneas de desarrollo que han seguido las reflexiones críticas latinoamericanas acerca de nuestra literatura y cultura.

De esta manera, si bien no hace una historia de la crítica latinoamericana, Mariaca sigue el proceso de su formación, proceso que iría desde la fundación de la literatura latinoamericana como objeto de estudio —aquí se ubican Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y José Carlos Mariátegui— hasta la constitución de una tradición crítica —llevada a cabo por Angel Rama, Octavio Paz y Roberto Fernández Retamar— mediante el reconocimiento de la tarea fundadora de sus predecesores. El discurso crítico, entonces, no sería solo «complemento» del discurso literario, sino que es un discurso con historia, suceptible de convertirse en objeto de estudio.

La construcción de este objeto de estudio implica, para Mariaca, reconocer la heterogeneidad del discurso de la crítica, heterogeneidad que no es simple diversidad de líneas de acercamiento a la literatura, sino «estrategias discursivas [que] tienen ambiciones monopólicas» (p.3). La crítica literaria latinoamericana, desde la perspectiva ofrecida por Mariaca, ha considerado y analizado el discurso de la literatura como mecanismo de reproducción de ciertas representaciones del sujeto latinoamericano y su labor se ha centrado en legitimar, rechazar, darle nuevo valor, transgredir estas representaciones. De esta manera, la crítica se establece como un campo de «lucha» por la hegemonía de la presentación.

Este diálogo, enfrentamiento, tensión entre diferentes estrategias discursivas se caracteriza porque en realidad nunca se resuelve. Gracias a la condición permanente del diálogo, la crítica, en los últimos años, ha comprendido su tarea, ante todo, como una necesidad por explicar la condición histórica y no ontológica de la «otredad»: «las culturas son permeables, son zonas de control o resistencia, que, finalmente, son territorios de lucha por la hegemonía representacional» (p.12).

El discurso de la crítica latinoamericana, entonces, se ha construido a partir de la aceptación, el rechazo o la búsqueda de la modernidad occidental, que se ha constituido en el eje de su desarrollo: establecer el objeto de estudio —la literatura y cultura latinoamericanas— dentro o fuera de los cánones impuestos por la modernidad occidental, significa situarse desde una determinada perspectiva para plantearse el problema de la legitimidad de las estrategias de representación del discurso de la literatura.

Para Mariaca, cada uno de los autores escogidos en su texto construye un concepto

que trata de aprehender el problema de la literatura latinoamericana como discurso donde se producen y reproducen diferentes formas de representación del sujeto latinoamericano. Así para Henríquez Ureña estudiar y sistematizar la literatura latinoamericana era fundar un «americanismo literario», es decir, establecer aquello que distingue, que diferencia lo americano del canon europeo. Para Reyes, por otro lado, la literatura latinoamericana debía integrarse, sin perder su especificidad, al movimiento de la literatura universal. Convertirse en un discurso capaz de dialogar con su homólogo europeo, propone Reyes a la literatura latinoamericana, haciendo de la lengua española, conexión con lo universal, su única realiad. Mariátegui, en cambio, establece que la literatura nacional —extensible a la latinoamericana— debía basarse en lo popular para ser llamada como tal. El discurso cultural, por tanto, estaba relacionado con la práctica política: con el proyecto de descolonización de América Latina. Rama, básicamente, acomete la tarea de ampliar el canon impuesto por sus antecesores y propone una literatura latinoamericana que abarca discursos que antes no habían sido tomados en cuenta. En cuanto a Paz, la poesía es, en esencia, universal; en realidad solo hay «una» poesía; por ello, la función de la crítica literaria latinoamericana es ubicar esos textos en los que se halla esa esencia poética universal, pues ellos son los que estructuran el discurso de la literatura latinoamericana como posible interlocutor de otros discursos dentro de la modernidad. Por último, Fernández Retamar hace de la crítica una tarea descolonizadora y si bien trata, en cierto sentido, como Paz y Rama, de hacer del discurso de la literatura latinoamericana uno que pueda dialogar en la modernidad, a la vez tiene como meta alcanzar una modernidad «plena», «total», una modernidad diferente a la occidental.

Mariaca, como se observará, no comenta los textos de la crítica, sino que entra en su discurso para realizar, como él mismo señala, «un ejercicio de deconstrucción y valoración de la naturaleza estratégica de aquel discurso que construyó el monumento a la palabra hispanoamericana» (p.2).

A partir del estudio que presenta este libro se abren nuevas perspectivas de acercamiento al discurso de la crítica en América Latina. Construirlo como objeto de estudio, pensamos, es el principal aporte de este libro: considerar la crítica literaria como discurso en el que se juega el poder de la palabra es tomar conciencia del papel que ha tenido en la conformación de nuestra identidad como sujetos latinoamericanos. Por tanto, «desentrañar» los lineamientos y las propuestas de la crítica, señalar sus límites y posibles carencias es tarea que nos permite conocer, comprender y, ante todo, discutir las imágenes que sobre nosotros mismos construimos con el poder de la palabra.

María del Carmen Porras
Universidad Andina Simón Bolívar

Jorge Dávila Vásquez,
CUENTOS BREVES Y FANTÁSTICOS.
Quito: Editorial El Conejo,
1994, 166 pp.

Parecería que —en el mundo fragmentado, vaciado de grandes utopías sociales y en donde, según los propagandistas del capitalismo como antesala del paraíso, la historia se ha terminado— la levedad, la brevedad, la diversión, la visión fantástica de la vida, serían los atributos de una estética vaciada ella también de repercusiones éticas que incluyan una actitud solidaria. Aún más, en medio del desbande ideológico que ha provocado la caída del muro de Berlín, el concepto de «literatura comprometida» sería una obsolescencia de malos días frente al que habría que plantearse la despolitización del intelectual y, acto seguido y paralelo, de su obra artística o literaria. De lo que deduciríamos que el intelectual volvería a ser bufón de palacio y su obra bálsamo de la conciencia para el tiempo libre.

Pero, si bien es cierto que la utopía socialista que atravesó el siglo XX cayó derrotada por el totalitarismo y el dogma, no debemos olvidar que la actual fragmentación del mundo es tal porque, entre otros motivos, no existe una utopía alternativa que se atreva a proponer la felicidad del ser humano en la tierra. En esta situación, a quienes no nos convence la idea de que la historia ha terminado en lo que es y significa la realidad actual, nos queda la alternativa de acudir a esos pequeños objetivos —aparentemente desmembrados entre sí— que nos empujan, entre otros ejemplos, hacia una profundización de las ejecutorias democráticas, el destierro de las actitudes sexistas, la defensa del medio ambiente, el reconocimiento político del carácter plural de los estados nacionales, la meta de una educación para todos en el tercer milenio en el marco de una cultura para la paz y la práctica de la libertad en la literatura y el arte.

Es así como la levedad, la brevedad, la diversión y la visión fantástica de la vida en la literatura y el arte no tienen por qué ser los elementos de una estética vaciada de una ética que diseccione la condición humana. Estos componentes responden, más bien, a una manera distinta de acercarse a la sima de tal condición que, en medio de la fragmentación actual ya descrita, son las voces varias de un discurso que ya no está articulado desde un solo sujeto enunciador sino que confluiría coralmente como armonía de disonancias. *Cuentos breves y fantásticos,* de Jorge Dávila Vázquez, se ubica en una estética en proceso de construcción dentro de la narrativa ecuatoriana que privilegia las características ya anotadas y propone al lector un acercamiento lúdico novedoso en relación a lo que se ha planteado hasta hoy, que consiste en asimilar una mirada diversa sobre la realidad de siempre.

Lo fantástico parecería surgir huérfano en nuestra literatura. A pesar del «Gaspar Blondin», de Juan Montalvo; «Brujerías» o «La doble y única mujer», de Pablo Palacio; los *Cuentos extraños*, de Juan Andrade Heymann; las anticipaciones en *Simón, el mago* u *Osa mayor*, de Carlos Béjar Portilla; el antecedente inmediato, en tanto propuesta orgánica, de este libro es *Divertinventos, libro de fantasías y utopías* (1989) de Abdón Ubidia. En esos textos, Ubidia planteó lo que el propio Dávila denomina «una puerta abierta» para la narrativa ecuatoriana, hacia donde se puede transitar con la invención de mundos, personajes y acontecimientos por delante, aparentemente desligados de la realidad objetiva aunque, en verdad, están formulados como otro orden de las cosas de esa misma realidad que permite mirarla desde una perspectiva nueva.

En esta dirección, *Cuentos breves y fantásticos* se plantea como un todo orgánico que propone, como señala Diego Araujo, en la presentación del libro, «otra forma de nombrar la realidad». El libro está dividido en seis partes: «Los mitos de Chatt Daut», «Sueños antiguos», «Terceto pérfido», «Los cinco sentidos», «Cuentos breves y fantásticos» y «Bestiario del libro de los sueños». Esa organicidad es lo que convierte al libro en una propuesta estética global que hace de la levedad, la brevedad, la diversión y la visión fantástica de la vida los elementos que le van a permitir iluminarnos con ráfagas violentas sobre las utopías, miedos y amores del ser humano recreados en la tradición cultural de occidente.

La primera sección inventa en su totalidad un mundo lejano que no es ni el paraíso ni el infierno sino un mundo-otro complejo en su fundación y en los mitos y sueños que sobrelleva. La fundación del Chatt-Daut es, al mismo tiempo, la propuesta primigenia de una utopía para ese lector que hemos ubicado en un mundo vaciado de sueños: «todo lo que queremos creer puede ser posible de existir», porque «Daut, la esplendorosa puede muy bien existir con solo que alguien crea en ella». Esa utopía desarrolla múltiples visiones del paraíso envueltas en la placidez de los privilegiados, «la reproducción exacta del mundo en que se desenvolvían, pero sin las dificultades de éste», el mar que les cercaba o «el plácido lugar del canto y la armonía». El paraíso así descrito se enfrenta a una realidad que el lector conoce porque es la suya y la sabe incompatible con ese anhelo. La expiación para arribar a ese paraíso pasa por el abandono de la hidra de la envidia llamada también «el monstruo de los monstruos» y por el abandono de ese fanatismo descrito en «Húmram» —morada de la soledad— que lleva a todo el pueblo a quemar ese palacio donde habitaba un solitario, creyendo que ahí encontraría una bestia peligrosa y en donde solo halla al «frágil, indefenso hombrecito [que] tenía en los ojos una huella de estupor que nada —ni el fuego inmenso, ni la muerte— había podido borrar».

En Chatt-Daut, la naturaleza bárbara de la guerra está fabulada en «Las conquistas inútiles», donde se cuenta la historia de los alei que ponen sitios a las ciudades enemigas y a quienes «lo que más les interesa es el acto de conquista en sí» aunque luego «no son capaces de conservar lo conquistado». Es la pasión por la conquista y la guerra lo que los mueve a vivir en el absurdo de estar peleando constantemente por algo que no tiene importancia. ¿Esa visión sobre los alei no correspondería, entonces, a ciertos comportamientos de nuestro propio mundo en donde la guerra es únicamente ganada por los mercaderes de armas?

En «El portapalabra» está problematizada la función del poeta frente al poder: viejo problema enfocado de manera nueva. El poeta que requiere el poder es aquel que se convierte en medio de expresión de lo que el poder quiere sin más destino que el de la prisión de sus propias ideas. Pero ese tipo de poetas que causaba en los merai «gran reverencia y al mismo tiempo hondo desprecio», es el tipo de intelectual que el estado contemporáneo intenta cooptar para sí. Al que quiera expresar sus propias ideas, el poder habrá de aniquilarlo de alguna manera; con lo que la ética del intelectual nuevamente queda planteada como en los viejos tiempos: pensar por su cuenta ante el poder y no a cuenta del poder para sí.

Una nueva versión de la serpiente del paraíso también existe en Chatt-Daut. En ésta, la serpiente se defiende diciendo a un hombre que entiende el lenguaje de los animales que después de haber soportado las quejas de Eva sobre la prohibición de probar el fruto aquel, una tarde en el Edén, decidió lanzarle la frase: «Mira, yo solo quería digerir en paz un ave del paraíso que había devorado un poco antes, así que le dije que comiera del fruto y que

sería sabia e inmortal». El traslado universal de la culpa queda, después de la historia, cuestionado en el lector que ya no podrá jamás deshacerse de su «pecado original» en cualquier símbolo maldito.

Finalmente, en «Lección», la relación entre la verdad histórica y la leyenda que construyen los pueblos sobre su pasado para justificar su presente pone en evidencia la existencia de ese «patrioterismo» que tantos males causa a los pueblos. «Las regiones cambian de forma; se esfuman las fronteras, pasan los hombres», es la sentencia premonitoria para quienes Chatt-Daut sigue viviendo del esplendor del pasado sin ajustarse a los límites del presente. Interesante reflexión si consideramos que las condiciones históricas en las que fue escrita no corresponden a los días de guerra en los que la estamos leyendo.

Augusto Monterroso ha dicho que «la literatura se hace con literatura» (*Viaje al centro de la fábula*, Barcelona, Anagrama, 1992, p.103). La segunda y tercera sección del libro así lo confirman. ¿Qué hay detrás de esta recreación de los mitos griegos? A lo mejor el intento de escarbar en el interior de esos seres que se han convertido en arquetipos culturales intentando devolverles su calidad de personajes en conflicto. A lo mejor la necesidad de humanizarlos, acercarlos a un lector contemporáneo que no cree en teogonías pero que se conmueve cuando descubre que detrás de los dioses existe una piel humana. Así, Helena «suspira, con los ojos entrecerrados nuevamente, buscando la mirada del pirata extranjero que viene por ella en la velera nave bárbara, buscándola»; Penélope escucha los sueños de Ulises y empieza «un largo tejer sin sentido»; la dureza del mármol en el que ha quedado inmortalizada Artemisa «es la máscara del dolor y de la soledad eterna» en cuyo debajo «corre la desesperación como un río subterráneo»; la seguridad del Centauro de que «su dicha no podía durar más que un instante» lo vuelve blanco de la muerte; o el drama manifiesto de esas mujeres ocultas que como Xantipa, la mujer de Sócrates, tiene que vivir soportando la fama del marido inútil para la vida cotidiana. Aquellos personajes de la literatura son puestos nuevamente en escena en el momento climático de las decisiones que los han convertido en arquetipos. En esta literaturización de la literatura hay también el testimonio de una lectura personal de Dávila Vázquez que se apiada de ese trío pérfido vecino del dolor y la muerte: Medea, Clitemnestra y Fedra, porque sabe que los héroes no conocen lo que es el amor, sentimiento que en ellas, las lleva a la locura y la condena.

«En los cinco sentidos» asistimos a sus exacerbaciones en situaciones de amor —como el recuerdo de la piel amada en «Caluma»—; de angustia —como el hedor a viejo del abuelo en «El olor»—; de tristeza —como en la pérdida de la visión del paraíso que los niños sufren—; de fiesta —como en borrachera de «La sed»—; o de imponderables —como en la obligación vivencial de seguir cantando en «El milagro de la voz» para no perder a la mujer amada que se casa con otro—. Los sentidos han sido recreados como para recordarnos la sensualidad de un mundo que se pierde en el pragmatismo; pero también para que acuda al lector una sensualidad que la fragmentación de lo cotidiano nos hace, de pronto, olvidar. Un tanto extraño, desde el punto de vista de la propuesta de estructura del libro, resulta la inclusión de «Carnaval de los animales» en esta sección, pues por su carácter de divertimento sobre la composición de Saint-Saëns ya no tiene que ver con uno de los sentidos en particular por lo que bien merecería estar en una sección aparte. De todas maneras, esta fantasía musical es un recreación imbuida de cultura que nos habla de las múltiples posibilidades de la palabra y la imaginación; y, por supuesto, nos remite a esa relación enriquecedora que el cruce de los discursos de las artes nos entrega para la complacencia del, en este caso, *escucha-lector*.

La parte que da el nombre al libro aprovecha la estructura del microcuento en su sentido estricto ya que las otras podrían ser denominadas «textos con formas oblicuas de narración», para sorprendernos con una visión a ratos tierna, a ratos piadosa, a ratos desesperada, pero sobre todo contradictoria en sí misma, de lo frágil que es la condición humana. En «Anillo robado» las peripecias del amor simbolizado en el itinerario de un anillo y sus dueños pero también lo variable del corazón; en «El número uno» la condena de ganar siempre pero también lo inservible del triunfo en la muerte; en «Angelografía» el esfuerzo inútil que ciertos saberes encierran pero también la pasión por el conocimiento; en «Armada imaginaria» el heroísmo pero también el absurdo; en «El corazón enamorado» la displicencia del orgullo pero también el sufrimiento que éste causa; en «Desván» el anhelo de acercamiento al corazón de un padre pero también la angustia de saberlo a destiempo; en «La conquista» el esfuerzo por apoderarse del objeto deseado pero también la pérdida del deseo una vez conquistado; en «Pavanas» el valor emotivo de los signos culturales pero también la imposibilidad de repetir el gran amor; en «La rosa ajena», con tono de moraleja, la codicia sastisfecha pero también su incapacidad para llenar los anhelos del sentimiento; en «Leonardo en Milán» el disfrute del artista en la ejecución de su arte pero también la angustia de saberlo efímero como la vida misma que para el personaje «no era sino una imagen pintada, que se desvanece poco a poco, sobre una superficie oscura».

La parte final del libro «Bestiario del libro de los sueños» nos empuja a creer en seres que son las representación de nuestros propios miedos enfrentados a nuestra esperanzas. De ahí que «una Zirt» deja de ser mansa «apenas su fino olfato detecta la presencia de un sueño», por lo que hay que andarse con cuidado en la evidenciación de nuestros anhelos; de ahí que haya que cuidarse en extremo de la fidelidad de «las hormigas-perro» porque tanta zalamería podría devorarnos. Y, también, de ahí que, del «el ser imaginario-imaginario», solo se sepa que «es aterrador, espantoso, tanto, que no cabría en palabra alguna y quizá en ninguna imaginación». ¿Será acaso el límite que tiene la capacidad de soñar? ¿O será, mejor, el desafío que nos queda al cerrar el libro? Imaginar ese sueño aterrador por desconocido y vencer nuestro miedo a construir utopías en un mundo en donde los gatos podrían ser espías de otro planeta pues «¿Quién no los ha sentido, batiéndose con una pasión insana, en medio de la oscuridad, revolcándose furiosos, abriéndose las carnes palpitantes con sus garras?», según «Gatos».

Cuentos breves y fantásticos nos plantea una estética que, en medio de la levedad, la brevedad y lo lúdico, no le pone límites a la capacidad de soñar, al sentido de una mirada fantástica sobre la vida, al escarbar con una mirada otra los temas que han atormentado al ser humano; y una ética donde el ser humano enfrenta sus demonios con pasión y ternura.

Raúl Vallejo
Universidad Andina Simón Bolívar

Iván Egüez,
HISTORIAS LEVES.
Quito: Abrapalabra Editores,
1994, 142 pp.

El último libro de relatos de Iván Egüez es un conjunto de «historias» en las que, por medio de la escritura, se funden distintos ámbitos de la experiencia humana: sueños, recuerdos, fantasías, mitos, leyendas, anécdotas, historia, para hacer de la literatura un espacio donde converge el mundo contemporáneo, el pasado y el futuro, leídos como un texto.

Cada «historia» es construida no como algo autónomo, sino como un significado que se suma a los significados ya existentes, que entra en una compleja red de relaciones con otros discursos literarios y no literarios, como si el mundo mismo fuera una composición discursiva. Esto se logra al estructurar los textos desde una estrategia de composición, que orienta al enunciado hacia el objeto de la anécdota, a la vez que lo hace dialogar en un juego de intertextualidad, con otros textos y discursos: obras literarias («La balada del loco»), discurso ecológico («El inmaculado»), crónicas («Flash», «Especulaciones sobre un mismo crimen: escena final»), leyendas («Noche de duendes»), mitos («El oráculo»), canciones («María Navaja»), jerga («Mojiganga del amor brujo»), «saberes» populares («El fondo de la taza») grafiti («Grafiti») entre otros; en un intento por desbordar los límites del propio texto y de la escritura como estructura cerrada y fija.

Esta estrategia ubica a los textos en un especie de «intertexto», desde donde se permiten decir mucho más de lo que la anécdota encierra, al desestructurar discursos oficiales y autoritarios; al desmontar el contexto histórico e ideológico traspasado de relaciones de poder, en el que se levantan los discursos; al reflexionar sobre el propio proceso de composición del texto literario («Omi»).

Historias leves es un conjunto de textos que invitan al lector a descifrarlos, en una apuesta, en la que la lectura debe ser un movimiento de aceptación del juego, que los textos convocan. En «El rizo de las palabras», breve relato inicial, se propone la estrategia de lectura para el conjunto de textos; las palabras son «un rizo [que] el lector lo toma como si estuviera sacándolo de la sopa [...] lo sigue halando, hasta que el libro queda con las páginas en blanco» (11). Según estos textos, leer es seguir el movimiento que dibujan las palabras al construir distintas posibilidades significativas de lo creíble; movimiento que se nutre de los procesos asumidos para dotarlas de nuevos sentidos. Estos procesos permiten hablar de una propuesta narrativa que proporciona a la literatura una nueva contextura, caracterizada por infundir en las palabras, al mismo tiempo, la ligereza y el espesor o volumen, que delinea al «rizo» («El rizo», 11), la «serpentina» («Desventuras de una ilustrado del sigo XVIII», 132) al moverse.

En los textos de *Historias leves* hay una intencionalidad de re-escritura, al provocar con las palabras mecanismos que las abren a nuevas significaciones, que muestran cuáles son las estructuras de poder que las aprisionan, y cómo son redefinidas desde los márgenes de esas propias estructuras. Contribuyen a ello la configuración de personajes marginales: niños, mujeres, loco, ex-presidiario; la referencia constante a otros códigos discursivos: oralidad, la palabra vinculada al mito, al rito, a la magia, a la canción.

En estas «historias», las palabras, entendidas en un registro muy amplio, se convierten en el recurso que permite leer y escribir el mundo real e imaginario, porque el acceso a estos

mundos es a través de ellas, las que «no son como los fantasmas sino como su piel, como su sábana: a ellos uno los piensa, los imagina, y al momento de evocarlos, los envuelve, a sabiendas de que la mera evocación no puede convertirlos en seres de carne y hueso, pero sí en palabras que empiezan a penar por el mundo («Nadando de espaldas en medio de la niebla», 82). Las palabras permiten dar cuerpo a la fantasía y a la imaginación y, al mismo tiempo, conducen al lector a convocar nuevos sueños, y nuevas fantasías, con movimientos leves, pero dotados de una fuerza que puede des-componer, des-construir («María Navaja») todo lo que ha sido configurado, bajo una visión fundada en oposiciones binarias y en estructuras cerradas y excluyentes.

Alexandra Astudillo
Universidad Andina Simón Bolívar

Juan León Mera,
Antología esencial,
edición de Xavier Michelena.
Quito: Abya-Yala,
1994, 1xx y 428 pp.

Con motivo de celebrar el centenario de la muerte de Juan León Mera, Xavier Michelena ha producido esta «antología esencial» del escritor ambateño en el intento por restituir un sentido de actualidad a la obra literaria del autor de *Cumandá*, a quien considera injustamente opacado por la presencia de Juan Montalvo. Como se ve, la concepción de esta antología y, por tanto, del Mera escritor que habría que seguir recordando, parte de una relectura que hacía falta en nuestros estudios literarios. Es saludable que Michelena convoque a superar prejuicios extra literarios (como la militancia política conservadora) para intentar rehacer el verdadero perfil de este importante escritor de las letras hispanoamericanas.

El planteamiento central de la «lectura contemporánea» que hace Michelena destaca, pues, la capacidad de Mera para imaginar la nación al empeñarse en dar los primeros pasos en la construcción imaginaria del país. Esto es particularmente emblemático si ubicamos a Mera como el autor del himno patrio que hoy cantamos los ecuatorianos. A partir de un esbozo biográfico, en el que Mera se proyecta ligado al paisaje y al color local, el editor de este volumen recorre los dramas del autor, quien se debatía entre ser literato o político, entre la vida privada y la vida pública. Allí se ven los esfuerzos de Mera por situarse verdaderamente en un lugar distinto como intelectual de un naciente país, ya que sus propuestas y acciones —matizadas por la creatividad experimental de experto agrícola— llegan hasta formular el reclamo para lograr la profesionalización del escritor.

Envuelto entre las contradicciones de liberales y conservadores del período, Michelena subraya el carácter fundacional del trabajo literario de Mera por sustentar lo que él considera una «literatura nacional de América», para lo cual toma las formas del indianismo y del costumbrismo como una posibilidad estética —parecería que Mera deriva de un romanticismo tipo americano con matices neoclásicas— para expresar la originalidad de

nuestro continente.

En la acción literaria de Mera se nota el esfuerzo por expresar el sustrato esencial del ser nacional. Es este empeño lo que, a juicio de Michelena, coloca a Mera en una posición privilegiada ya que acompaña, desde el imaginario, al país en su proceso de formación. Para probar esta actitud la selección de Michelena, en narrativa, abarca una serie de relatos cortos marcados por lo testimonial y lo local; en ensayo nos ofrece una muestra de crítica literaria y artística signada también por esta vocación indagatoria de las raíces propias, como en el caso de la poesía quichua, la poesía escrita por mujeres, la poesía culta y la popular. Michelena recupera lo mejor de la sagacidad analítica de Mera al incorporar en su selección una muestra de lo que Octavio Paz considera el primer esfuerzo moderno por revalorizar la obra poética de Sor Juana Inés de la Cruz.

Frente al dificilísimo dilema de ser críticos de los autores con los que hemos aprendido a hablar la lengua materna y la poesía, Michelena demuestra una gran capacidad para descubrir fallas en el hacer poético de Mera. Finalmente, nos presenta un apéndice documental —textos biográficos del autor— y una exhaustiva bibliografía (sin duda, la más completa hasta la fecha). Con este libro, el lector tendrá ante sus manos un instrumento valioso para redescubrir el pensamiento artístico de Mera. También tendrá —con el estudio introductorio y notas de Xavier Michelena tras años de paciente investigación— la revelación de un editor y de un lector que ha podido ayudarnos a pensar contemporáneamente la obra del escritor ecuatoriano.

Fernando Balseca
Universidad Andina Simón Bolívar

Alexis Naranjo,
El oro de las ruinas.
Quito: Libri-Mundi,
1994; 92 pp.

Fulguración e inquietud de los espacios en que se abisma la palabra poética: una y otra nos son ofrecidas en don, desde el título del libro. Fulguración en el oro. En las ruinas, vértigo de lo que se nos viene abajo, lo que se abisma. Tenemos ante nosotros una poesía en la cual las palabras estallan para iluminar el conocimiento que descubre el poeta, y que ofrece —como en toda verdadera poesía— en su apasionado convite.

La primera lectura es siempre inocente: el Lector se deja llevar de la mano por el Autor que ha impuesto el ordenamiento del material. Todos conocemos el procedimiento: aún antes de ojear un par de poemas en las páginas abiertas al azar, el lector toma el libro, mira la solapa, la contratapa, el prólogo. En fin, esos márgenes que la editorial coloca, que pertenecen aún al objeto libro pero ya no al texto poético, y que se imponen al Lector como señales de tránsito para iniciar la lectura. En este caso, una mano anónima y piadosa, que se oculta tras el sello editorial, ha escrito: «A través de un lenguaje a la vez sutil y complejo, Alexis Naranjo transita desde el mundo de las tinieblas hasta alcanzar una rara plenitud y

transparencia en sus últimos poemas». La nota nos advierte del sufrimiento de la escritura, aunque ratifica, con justicia, la promesa del oro que quedará para quien se aventure en los textos.

La lectura recorre así las seis partes en que se divide el libro, y su experiencia aparece como ese «viaje por un túnel de luz», del que nos habla Rubén Darío Buitrón en su comentario aparecido en diario *El Comercio*.

En el umbral, un poema espera para abrirnos camino, o lo que es lo mismo, para encerrarnos en ese laberinto que es el texto poético. Ese poema-umbral se intitula «La cruz de los destierros». Como se ve, ya su título propone, en los símbolos que junta, dos claves fundamentales para el conjunto del libro. Por una parte, el contenido en destierro, ese vagabundeo fuera de la patria o la matria, y que deberá seguir, en este caso, el hilo de Dédalo, aquel mítico héroe de los griegos constructor del laberinto. Por otra, el contenido en la cruz, símbolo religioso, a la vez de Cristo, del sufrimiento y de la doble axialidad del hombre, que define la ubicación espacial. El yo lírico pide «aquella luz para que mi flecha dé en el blanco», se dirije a un «vosotros» que nos incluye como sus lectores: «Ved pues la señal desobediente / que ilumina mi vida». Se nombra a la luz que detiene las sombras... Sin embargo, luz y visión se pliegan en la escucha: «yergue su silueta un gamo / en las selvas de mi oído»... Juego entre visión y escucha que repercute en la totalidad de *El oro de las ruinas*, juego inquietante, que —por lo demás— atraviesa la historia de la cultura occidental. Juego que culminará en los últimos poemas, casi susurrados, cuando la palabra bordee ostensiblemente el silencio para hablar de su tesoro, el ser mismo que promete, solo como perfume, como sombra.

En «Figuraciones», aparece el poema «Criptas de Notre Dame», que podría ser leído en correspondencia con «Las gárgolas de Notre Dame» del primer libro de Alexis Naranjo, *Profanaciones*. Ello es un índice del juego de espejos establecido entre las dos colecciones de poemas. El poeta exclama en «Criptas de Notre Dame»: «¡Oh, demasiada, demasiada luz! / Y los ídolos resplandecían / enceguecíendo al hombre absorto». De esta suerte, siguiendo el hilo de Dédalo (no de Ariadna, la Amante, sino del Constructor), el Lector es conducido, de un poema a otro, por el juego de la luz y la oscuridad. Por consiguiente, del conocimiento al silencio, de la cumbre al abismo, siempre en el doble registro: por una parte, ascenso hacia la luminosidad, la transparencia, la presencia; por otra, derrumbamiento de la presencia, ceguera, abismo.

En los poemas de «Otras tentaciones» se desmitifica el poder a través de sus personas simbólicas, el padre y el Dios-padre, y con el poder, su Ley, sus tabúes, sus prohibiciones. Forma parte de este grupo el poema titulado «Pas de Dieux» (Paso, pasaje de Dios, a la vez que Nada de Dios). El poeta, detrás de la palabra, cuando ésta ya ni siquiera es susurro, «ve a Dios»: «en aquel silencio donde atisba Dios con/ ondulantes retrocesos, eterno voyeur / con su falo tan fresco, y ávido, y fragante»). Este acercamiento al paso de Dios entrelaza, en compleja experiencia, poesía, erotismo y misticismo. El supremo amor, para el creyente, es el del Misericordioso; pero está en el Misericordioso el dictar la Ley. Y la Ley, la prohibición, revela el poder patriarcal, su instaurada legitimidad, pero también el autoritarismo y la arbitrariedad. El amor es ávido. El poder todo lo copa con su mirada... Y de otra parte, si la poesía es libertad, tiene que construirse sin embargo como lenguaje: no puede escapar a sus leyes, a la ley de la lengua... Aunque la poesía es ávida, es igualmente fragante. ¿Y acaso el poeta, en toda la tradición de occidente, no es un fanático voyerista, como este Dios de Naranjo? Lo es ya Homero, de quien se dice que fue ciego, el cual sin embargo se entretiene en descripciones de asombroso detalle, y lo es de modo evidente el

poeta moderno, ese paseante mirón de las ciudades, de los restos culturales, de los jirones diversos de vidas que percibe el cosmopolita, el híbrido, el obligado turista cultural de nuestros días?

En el «centro» de *El oro de las ruinas* surge el poema «Speculum II». Poema cenital, eje que organiza otra de las dimensiones de la lectura, pues pone en juego la relación misma del Yo lírico (el poeta/el lector) con el Absoluto, con Dios... Ese poema emerge en el centro de un tránsito que se puede seguir, desde un simbolismo heredado de la tradición judeocristiana hasta un simbolismo que nos llega del budismo, desde Poniente (Occidente) hacia Levante (Oriente) que es sin embargo, al menos geográficamente, nuestro propio Poniente. Ese poema axial pone al Yo en el abismo, pero en el abismo más dulce, el de la extrema luminosidad, la de Dios, a la vez, lo más ímtimo y lo más lejano para el creyente: «Soy el abismo de una reminiscencia, / lo que calla en ese abismo, / el hálito ensimismado de Dios. / Soy Su sima más dichosa / en la luz de Su agonía eterna».

A partir de este poema se advierte un giro en la estructura de los textos. Estos se vuelven cada vez más breves, elípticos. La función metafórica de la luz se intensifica. Para conquistar la plenitud, el poeta tiene que dejar atrás los lastres que amenazan su conciencia. Siguen los textos de «Muerte al alba», que ponen en crisis la identidad de la conciencia ligada al mundo de las esencias y las evidencias. El oscurecimiento, al que se desciende cuando el Yo se ha encontrado como el más dichoso abismo de lo divino, ha de prolongarse en «Seducción de la sombra», la quinta sección de *El oro de las ruinas,* en que aparece la figura de Buda (ya presente en Profanaciones) con su promesa de florecimiento de la sangre, aunque aún amenacen al Yo las quimeras, las ilusiones de las que deberá despojarse. Despojo que junta el valor del corazón vidente con la fuerza de la inteligencia.

En el poema V exclama el poeta: «Corazón, corazón vidente: / resiste esta noche sin fin, / sin esperanza». El camino de la iluminación, de la ruptura con la quimera, con la vanidad, la impudicia, la falsía, el camino del conocimiento, aparece entonces como el camino del corazón, puesto que éste, y no la razón, es el vidente. Mas, ¿acaso ello es cierto en estos poemas cargados de pasión controlada y de inteligencia, que vence tanto la desmesura como cualquier limitación dentro de un entendimiento objetivista, atado a la supuesta fijeza del referente?... Acaso el corazón vidente ya no sea el de la pasión desbocada, sino el de la serena sabiduría que va vaciándose de ídolos, de ansiedad, para mejor ver en el fulgor del oro, del yo, del ser. Un poco más allá, en el poema XVII, será la ocasión en que el texto se refiera explícitamente al poetizar como el entretejido de los movimientos de la razón y el corazón. Entretejido de dos modos del comprender, del conocer: la razón, que es Ley, orden, código, legitimidad instituida del saber y el concepto; y el corazón, que es deseo, sufrimiento, gozo, estallido pasional, apertura del símbolo, de la imagen. De su encuentro surge la disposición para el conocimiento. De la experiencia de su compleja trabazón nacen nuestras mayores virtudes: la serenidad, la paciencia, la prudencia.

He aludido antes a una clave que puede descubrirse en medio del libro: un tránsito de Poniente a Levante. *El oro de las ruinas* concluye con diez breves poemas iluminados por una luz intensa, matinal. Más aún, cenital. «Restitución de la luz» se designa esta parte final. El pathos de esos textos corresponde a la serenidad propia de una alcanzada sabiduría. Pero no de la sabiduría que se deja atrapar en el concepto, sino aquella que atraviesa la imagen para situarse en el silencio: «Muchas ideas, / pocas ideas, / ninguna idea: / sólo el viento / que maravillosamente sopla».

Ese Yo ambiguo que se ha instaurado a la vez en la escritura y en la lectura, parece entonces coincidir a plenitud con el autor que firma Alexis Naranjo para pronunciar en un

breve poema de esta parte final, la desconcertante «verdad» de esta poesía cargada de colisiones, destellos, de símbolos. El poema «Nacimiento final» dice parcamente: «No prodigaré oro con mis palabras: / sólo azahar, sólo sombra, sólo silencio».

Tal poema no puede menos que provocar excitación, sobresalto, desconcierto en el Lector. ¿Cuál es entonces la plenitud, la rara transparencia de esos poemas? El sobresalto emana de la negación contenida en el primer verso del poema, que parece anular la promesa del libro y que aniquila la confianza en el decir poético en que ha descansado la primera y aún inocente lectura. *El oro de las ruinas,* dice el lema del libro, instaurando su promesa. Sin embargo, casi al concluir, cuando anuncia el último ciclo de las metamorfosis del yo, de la conciencia poética, constata una esencial imposibilidad del decir poético: «No prodigaré oro con mis palabras».

La escritura poética de nuestra época (con claridad después de Mallarmé) repite una y otra vez lo mismo: no se puede decir la poesía (el oro), hay un abismo entre el significado y las cosas/el ser, hay una grieta que penetra incesantemente en la palabra, entre el yo parlanchín que configura mundo e instaura su identidad, y algo otro, innombrable: abismo, luz, Dios, Amada.... Un abismo de silencio en que se precipita en vértigo el lector, que espera de la palabra poética el advenimiento de la presencia. Pero solo tal acercamiento al límite puede dar cuenta de lo más profundo de nuestro ser, de lo más íntimo, de lo más cercano, que es por ello lo indecible. La poesía solo adquiere «presencia» en ese borde del poema, cuando las palabras, luego de marcar huellas, se retiran a fin de que en el silencio repercutan y fulguren sus ruinas. No en vano se ha señalado a este propósito la proximidad de la poesía con la experiencia mística y la experiencia erótica, proximidad que cabe destacar tratándose de la poesía de Alexis Naranjo.

Por esto, lejos de imponer clausuras, la experiencia poética convida al lector a encontrar nuevas cifras y caminos. A volver a entrar en el laberinto, en pos de una flor sagrada, puesto que nunca un poema se agota en una lectura. Nunca se cierra su sentido. Y así, retornamos al comienzo, a ese don de poesía que nos brinda Alexis Naranjo.

Iván Carvajal
Universidad Andina Simón Bolívar

Raúl Pérez Torres,
SÓLO CENIZAS HALLARÁS.
Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana
1995, 24 pp.

Se trata de uno de los cuentos que obtuvieron el Premio Juan Rulfo 1994, que concede Radio Francia Internacional, y del ganador del Premio Internacional de Narración Breve, Julio Cortázar 1994, organizado por la Universidad de Murcia, España: «Sólo cenizas hallarás», de Raúl Pérez Torres (Quito, 1941), quien, en 1980, ganó el Premio Casa de las Américas con el cuentario *En la noche y en la niebla* .

En «Solo cenizas hallarás», Pérez desarrolla las constantes literarias de su obra como testimonio de esa búsqueda estética y ética, permanente del escritor: el comienzo *in medias*

res, que de sopetón nos ubica en el centro del conflicto, la presencia de cierta tonalidad lírica en la prosa, el atrapar el conflicto político dentro del drama sentimental de los personajes, la reelaboración y apropiación de elementos culturales de lo popular —el sentido nostálgico del bolero que le da título al cuento— y su posterior transformación en literatura, la utilización de un habla coloquial en función de la confidencia anecdótica, la construcción de un personaje femenino en conflicto alrededor de quien gira la aprehensión del narrador-protagonista y la persecución atormentada de un amor en el borde de ser nada.

El comienzo: «Te lo digo con el corazón en la mano, Patitas, cuando la conocí yo era malo sin excesos. Dios y el diablo me llevaban de la mano. Claro, tenía yo veinte años. Lo que pasa es que sus ojos olían a menta, ¿puedes creerlo?», sitúa al lector, de golpe, en el centro de una historia que tiene por protagonistas a un estudiante universitario de hoy, que simboliza una generación que no alcanza a creer en ninguna utopía, «monjes del vacío» que «viven al días porque el pensamiento no les alcanza para el otro», deslumbrado por una Ella, Esthela, profesora, «mil años de experiencia», cuya existencia durante los 60 la dejara «sin ánimo de enfrentar este riquísimo tiempo del vacío», pero que se angustia existencialmente cuando recuerda ese tiempo, esos años en los que «la inteligencia era como un vino macerado que se repartía una y otra vez».

Dos tiempos enfrentados: el de la toma de partido por la vida —para decirlo con la misma fraseología de los 60— y el de la ausencia de asombro por esa misma vida, en los 90. El texto, con un lenguaje de tonalidad nostálgica nos habla de los tiempos de la utopía y del cinismo como espacios distintos y distantes en los que vive desgarrado el ser humano, porque tanto él como ella se entregan desnudos en y a sus propias contradicciones.

Esta historia cuyo lenguaje narrativo tiene presente lo poético: —«sus ojos olían a menta», «ella estaba sola, sola, desprotegida, demamantada, huérfana, ella y el cuadro, ella y el túnel del óleo», «el silencio era una charca llena de sapos», «el color de la cerveza me recuerda las mariposas de su risa», «me puse entonces a recoger su inteligencia olvidada en mi cuerpo», *saudade* es «una bola de melancolía que se atraganta en la memoria»— va hilando, a través de la recuperación de la memoria, un pasado que perdió su inocencia: el existencialismo que se ha aprendido —y sufrido— tanto en un «Sartre subrayadísimo» de libro de cabecera como en los sueños del amor libre y la entrega que no está avalada ni por Dios ni por el Estado; de cuerpos concebidos como el lugar de encuentro de los espíritus y una práctica libertaria, imbuida, sin embargo en un proyecto político insurreccional teóricamente viable pero prácticamente abandonado al cabo del tiempo. Pero, además en ese buceo del pasado está la presencia de un mundo cultural que nos es devuelto desde la nostalgia de lo sido, que ella le cuenta a él «de una manera tan lejana, tan vaga, como si fuera una referencia al paleolítico»: Olimpo Cárdenas, las revistas Ecran y Lana Turner, Ava Garner, Rock Hudson, James Dean, Julieta Greco, César Dávila, César Vallejo, Jorge Enrique Adoum. ¿Cuál es al valor de esa nostalgia? Tal vez el de permitir la sobrevivencia de esos seres desencantados que no encontraron la realización de las ideas por las que lucharon directamente o desde la ideología.

Está planteado ese personaje femenino atravesado por un conflicto desgarrador que la narrativa de Pérez Torres nos ha mostrado como constante: la Daniela deseada de la novela *Teoría del desencanto*, la Micaela sufrida del cuento homónimo, la militante política que en el exilio sufre de ausencia de ternura y por cuyo cuerpo solo pasa el deseo de los hombres de «La expatriada», la amante que vive la angustia de una relación sin futuro de «De terciopelo negro», la secretaria cosificada y sin capacidad de amar de «La señorita

Xerox», la adolescente que descubre en medio de culpas su propia sexualidad de «Este Merino», entre otras. En este cuento, Esthela, la Ella, es, al mismo tiempo, una buscadora del amor, de la piel compartida, pero ya como reminiscencia, como la imposibilidad de volver atrás —de ahí también los simbólicos amores con jóvenes: el narrador y el alemán—, y una presencia metafórica de la utopía socialista descuartizada.

El final, simbólico: ese que cuenta la historia, sabe que es imposible poseer el pasado con toda su vida a cuestas, por eso es que pierde a esa Ella, que es también aquello que queda desgajado de esa útopía que muchos vivieron y murieron. Ella, incapaz de la fidelidad por aquello de no querer «pertenecer a alguien», siente, resignada, que una piel ha vuelto a terminar cuando la nueva yace en su lecho. Por eso, él cuando no puede soportar la libertad que ella vive a nivel erótico, descarga su furia: «El venado cuando se ve perdido se deja morir. No lucha. Le estalla el corazón, solo eso. Le estalla el corazón. Eso me habría pasado a mí Patitas, si en la esquina no me encuentro con el flaco Encalada que traía mi maletín de fútbol en la mano. Te he buscado por todas partes, me dijo, ahora es la final del campeonato y tu mamá me sugirió que te buscara donde la vieja. Fue el día en que ganamos cinco a cero al equipo de la Belisario. Yo hice los cuatro goles».

Y tenemos, entonces, al fútbol —nuevamente esa otra pasión del autor que nos dio en 1976 el antológico cuento «Cuando me gustaba el fútbol»—, como salida que evita la muerte aunque no cura del dolor. ¿Hacia dónde va este elemento final? Tal vez a proporcionar un universo de escape para el «macho dolido» en el que se transforma el narrador-personaje una vez que confirma la corazonada de la infidelidad de la Ella; tal vez, también, para recuperar un elemento más de esa «cultura popular» que está presente desde el comienzo, a través de las múltiples significaciones del título: cenizas hallarás de un pasado que se vivió con amor, de un amor que se ha vivido en el presente, y también de un presente que se vive sin asombro, en el sentido en que la mujer le grita al narrador-personaje: !Asómbrense de vivir, carajo!

Raúl Vallejo
Universidad Andina Simón Bolívar

Líber Arce Matos y Fermín Galán Valdés, *Olé kitsch*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1994; 46 pp.

Impreso en Buenos Aires «por un grupo de argentinos memoriosos y agradecidos», este libro exhibe la defensa del kitsch como fenómeno cultural y popular omnipresente, como una forma de ver el mundo a través de un ideal estético. Este texto expresa la convergencia de tendencias artísticas, sobre todo arquitectónicas, bajo la óptica de dos estudiantes del tercer año de arquitectura que se sumergen en las manifestaciones del kitsch cubano para buscar fondo e ir al encuentro de génesis y características en su época de esplendor. Sus autores expresan criterios, ejemplos, valoraciones, conclusiones y apasionados vivas al kitsch.

Leonor Arfuch, *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona, Paidós, 1995; 162 pp.

En tiempos de distancias satelitales, de interactividad informática y anonimato, el escenario de los mass media acentúa, paradójicamente, el valor de la proximidad: palabras en directo, incursiones biográficas, testimonios, exaltación de lo íntimo y lo vivencial. En este contexto, la entrevista —viejo juego de poder y seducción, lugar de la voz autorizada, de la autoría y el desvelamiento— es sin duda un best seller de la época. Como dice Beatriz Sarlo en la presentación de este libro, «la entrevista es el género de la voz y de la autenticidad». Desde la huella que en la autora han dejado los postulados semióticos —con las voces marcadas de Barthes y Bajtín— la autora trata los temas sugerentes de la entrevista como una narrativa, el juego de los personajes, la política como conversación, el entrevistador como detective, etc.

Enrique Ayala Mora, *Historia de la revolución liberal ecuatoriana*. Quito: Corporación Editora Nacional / Taller de Estudios Históricos, 1994; 414 pp.

Este texto ofrece un sólido y novedoso recuento del proceso de consecuencias más significativas de la historia republicana del Ecuador. El libro parte de los antecedentes decimonónicos, para luego definir los actores sociales de la transformación liberal. Realiza un ágil recuento de los hechos; revisa con profundidad el contenido de los cambios efectuados y del programa liberal, para concluir con un análisis del conflicto entre liberales y conservadores. Junto a los protagonistas colectivos del proceso —los montoneros, las

guarichas, los comerciantes y banqueros, los soldados y los curas—aparecen en las páginas de este libro Eloy Alfaro, Federico González Suárez, Abelardo Moncayo, Leonidas Plaza, Pedro Schumacher, José Peralta y muchos otros hasta hoy desconocidos.

Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. Londres y Nueva York, Routledge, 1994; 286 pp.

En este libro se establece el imperativo conceptual y la consistencia política de un proyecto intelectual postcolonial. En una serie de ensayos multidisciplinarios el autor explica por qué la cultura de la modernidad occidental debe ser relocalizada desde una perspectiva postcolonial. En medio de un contexto tan diverso como la historia colonial del siglo XIX, la literatura contemporánea, la teoría sicoanalítica o los imperativos de las culturas minoritarias, este libro explota y engendra esos momentos de ambivalencia que estructuran la autoridad social. Bhabha demuestra cómo las narraciones que legitiman la dominación cultural pueden ser desplazadas para revelar un «tercer espacio». Desde este punto de vista, las formas más creativas de identidad cultural se producen entre los límites de las formas de la diferencia, en las intersecciones y superposiciones en las esferas de clase, género, raza, nación, generación y localización.

***Criterios: revista de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, (La Habana), 31 (1994); 330 pp.**

Sin duda alguna, con este número esta revista reafirma su lugar como una de las más importantes en lengua española, por la increíble labor de puesta al día de autores y textos provenientes de lenguas como el ruso, rumano, polaco, alemán, etc. Además de interesantes artículos acerca del discurso musical, la transculturación, un inédito de Mijail Bajtín, el museo en la postmodernidad, este número trae una recopilación básica de algunos escritos del profesor Iuri Lotman, quien murió en 1993. Para suscripciones de dos número al año, se deberá abonar 25 dólares norteamericanos en la cuenta UNEAC USD 32101005600 en el Banco Internacional de Comercio S.A. (BICSA), en La Habana.

Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Traducción de Ramón Hervás. Barcelona, Paidós, 1994 [1992]; 318 pp.

En su prólogo, Debray cuenta que un emperador chino pidió un día al primer pintor de su corte que borrara la cascada que había pintado al fresco en la pared del palacio porque el ruido del agua le impedía dormir. A partir del encantamiento de esta anécdota, Debray insiste en el peso de ciertas imágenes que generan en nosotros acciones y reacciones; insiste en el hecho de que no existe la imagen en sí misma, ya que su estatuto y sus poderes varían

continuamente con las revoluciones técnicas y los cambios en las creencias colectivas. En este libro se sigue las huellas lógicas de esa sorprendente evolución del ojo occidental.

Miguel Donoso Pareja, *Ultima canción del exiliado*. Quito, Eskeletra Editorial, 1994; 56 pp.

Este libro de poesía puede ser concebido como el libro del retorno al país, a las raíces más profundas y a la fundación primigenia. Ligado al viaje, al movimiento y a la vida, esto es, al mar y al amor, a la mujer como la fundación posible, al encuentro y a la desgarradura, este texto es, al mismo tiempo, un saludo y una despedida, la necesidad de ser y de afirmarse a pesar del oleaje despedazándose ante los acantilados. Donoso vivió dieciocho años en México. Allá y acá padeció ese «enigma de las dos patrias» del que hablaba César Dávila Andrade. Estos poemas son el testimonio de esa desgarradura fundante y fundente que nos permite ser de ningún lugar y de todos los lugares, de todas las fundaciones/fundiciones y de ninguna.

Enrique Dussel, *1492. El encubrimiento del Otro: hacia el origen del «mito de la Modernidad»*. La Paz, Plural Editores / Universidad Mayor de San Andrés, 1994; 188 pp.

La modernidad se originó en las ciudades europeas medievales, centros de enorme creatividad. Pero «nació» cuando Europa pudo confrontarse con «el Otro» y controlarlo, vencerlo, violentarlo; cuando pudo definirse como un «ego» descubridor, conquistador, colonizador de la alteridad constitutiva de la misma modernidad. De manera que 1492 será el momento del nacimiento de la modernidad como concepto correcto, el «origen» de un «mito» de violencia sacrificial muy particular y, al mismo tiempo, un proceso de «encubrimiento» de lo no europeo. En este libro, y como alternativa al proyecto de los posmodernos de criticar a la razón moderna como razón, su autor propone un nuevo proyecto: la trans-modernidad que respeta la dignidad del Otro y donde éste puede corealizar solidariamente sus expectativas. Este libro reúne las Conferencias de Frankfurt 1992.

Umberto Eco, *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge y Londres, Harvard University Press, 1994, 154 pp.

Utilizando las técnicas narrativas de un novelista, Eco nos introduce como colaboradores de su búsqueda de algunos mecanismos básicos de la ficción. ¿Cómo es que un texto señala el tipo de lector que anhela? ¿Y cómo es que para nosotros ese texto representa, gracias a su estilo y voz, una cierta versión del autor? ¿Cuál es la relación entre este «lector modelo»

y el «autor modelo»? ¿Cómo es que un texto narrativo nos conduce a dilucidar o a perdernos en sus profundidades? El rango en el cual Eco realiza estas explicaciones es sorprendente —cuentos de hadas, Flaubert, Poe, Manzoni, Ian Fleming, Mikey Spillane y *Casablanca*—; y en un análisis detallado de uno de sus textos favoritos, *Silvia* de Gerard de Nerval, Eco examina el uso de la ambigüedad temporal, o, utilizando textos policiales o pornográficos, la velocidad narrativa. En otro momento, Eco le sigue los pasos al mosquetero D'Artagnan por las calles de París del siglo XVII para mostrar los límites imprecisos entre la historia y la ficción, porque la ficción depende parasitariamente de la realidad, pero la realidad, también, se alimenta de la ficción. Estas son las seis charlas que Umberto Eco pronunció en el ciclo de conferencias Charles Eliot Norton en 1993 en la Universidad de Harvard.

Regina Harrison, *Signos, cantos y memoria en los Andes: traduciendo la lengua y la cultura quechua*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1994; 292 pp.

¿Qué pueden revelar de toda una cultura una docena de canciones recogidas en pueblos de montaña, selvas tropicales, y hasta en páginas de antiguos manuscritos? Muchísimo, como se demuestra en esta versión española de *Signs, Songs, and Memory in the Andes*. La autora utiliza la metodología de la antropología, la lingüística, y la crítica literaria para examinar esas canciones quechuas en relación a documentos coloniales, cuentos folclóricos, mitos y la historia vital de los pueblos de habla quechua. Este libro habla también del proceso de la traducción —de la palabra y de la cultura—, presentándonos una visión de la continuidad de muchas formas de vida y rituales anteriores a la conquista acerca de la creencia del papel igualitario de las mujeres y del poder de la imaginertía alucinógena.

Jorge Icaza, *Huasipungo*, edición de Teodosio Fernández, Madrid: Cátedra, 1994 [1934]; 256 pp.

Como muchos escritores de su generación, Jorge Icaza vio en sí mismo y en sus obras una consecuencia final de las transformaciones que el liberalismo había introducido en el Ecuador en las primeras décadas del siglo. Con esta obra, el autor parece sumarse a quienes pretendían hacer de las literatura una manifestación de la lucha de clases, un arte proletario al servicio del proletariado internacional, cuyos mejores representantes en la sierra ecuatoriana eran los indios y otros sectores populares. Esta es una novela fundamental en el desarrollo de la narrativa indigenista andina. Esta es una cuidada edición que busca actualizar una revaloración de la obra de Icaza.

Celina Manzoni, *El mordisco imaginario: crítica de la crítica de Pablo Palacio*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1994; 186 pp.

Este libro presenta una selección de los trabajos críticos más significativos que existen alrededor de la polémica obra del escritor ecuatoriano Pablo Palacio. Considerado por algunos como un «atrasado» de las vanguardias latinoamericanas, y por otros como un «adelantado» de la escritura urbana en nuestro continente, Palacio sigue suscitando nuevas reflexiones sobre su vida y su obra. Este libro es una muestra del estado actual de esa discusión.

Sonia Manzano, *Y no abras la ventana todavía (zarzuela ligera sin divisiones aparentes)*, Quito, Editorial El Conejo / Libresa, 1994; 140 pp.

Anclada en la poesía, esta novela —ganadora de la bienal de novela ecuatoriana en 1993— propone una voz interior que evoca el mundo de los «intelectuales» que pasan y repasan por una librería (su mundo) y una radio (el mundo de ella); presenta motivos simbólicos para soñar una ciudad: Guayaquil; para recordar una época: la década de 1950 y una generación todavía sobreviviente en esos años: los modernistas. La narración se presenta en un lenguaje que entiende la feminidad desde una óptica novedosa y crítica, unas veces, sarcástica y cínica, otras; además de tierna, amena y llena de pasiones.

Ruth Moya, compiladora, con la colaboración de Silvia Alvarez, *El recuerdo de los abuelos: literatura oral aborigen*. Quito: Biblioteca Ecuatoriana de la Familia, 1993; 246 pp.

Según la compiladora, la aparición de este volumen es una postergada aspiración que se cumple con el propósito de dar un paso más en el proceso de construir la identidad plural de la nación ecuatoriana, ya que el conocimiento desigual y excluyente sobre nuestras lenguas y culturas indígenas ha hecho que exista una difusión también desigual sobre nuestras literaturas. Este libro presenta una muestra de varias —lamentablemente no todas— expresiones artísticas orales: la quichua de la sierra y la región amazónica, la secoya y la shuar también de la Amazonía, la tsafiqui de los tsáchilas, la awa-pit de los awakwaiker, la cha' palaachi de los chachi, de las selvas occidentales.

Flor María Rodríguez Arenas y Raúl Neira, *Guía bibliográfica de escritoras ecuatorianas*. Bogotá: Códice, 1993; 220 pp.

Con los diversos estudios que han comenzado a mostrar la labor literaria de las mujeres en Hispanoamérica, se hace imprescindible el acceso a fuentes de información mucho más

completas sobre cada uno de los países. Los autores de esta publicación ya han elaborado guías similares de las escritoras colombianas y venezolanas. Esta clase de indagación bibliográfica revela el aporte de la producción de las mujeres ecuatorianas, lo que sirve para destacar la continuidad del esfuerzo de las escritoras para contribuir al proceso de construcción y solidificación de la literatura. Para complementar esta información o inquirir datos sobre esta investigación, dirigirse al Apartado Aéreo 56922, Bogotá, Colombia.

Hernán Rodríguez Castelo, *Panorama del arte ecuatoriano*. Quito: Biblioteca Ecuatoriana de la Familia, 1993; 172 pp.

El arte tiene varias manifestaciones: el arte visual o plástica, el arte musical, el arte literario o literatura. En este libro se toma arte en su sentido más corriente de arte visual, que comprende pintura, escultura y arquitectura. Bajo esta premisa el autor hace el recuento y la historia del arte del que nos quedaron obras y noticias, ya que el arte plástico es la única manifestación cultural que muestra el genio del hombre ecuatoriano desde la más oscura y remota antigüedad hasta el bullente y rico hoy. El libro pone el énfasis en el arte aborigen, el arte colonial, el arte republicano y el arte del siglo XX.

Antonio Sacoto, *El indio en el ensayo de la América española*. Quito: Abya-Yala / Universidad Andina Simón Bolívar, 1994; 204 pp.

En su cuarta edición, este libro parte de la definición misma del ensayo como género, de su historia y de su progresión inicial. Es una reflexión de cuanto comporta, en la historia y en la realidad de nuestros días, el indio americano, todavía explotado y oprimido por sistemas y culturas ajenas a sus raíces terrígenas y humanas.

Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires, 1994; 212 pp.

Este es un libro generado en la Argentina y en el fin de siglo. La autora escribe desde el clima de lo que se llama posmodernidad en el marco paradójico, como el de otras de América, de una nación fracturada y empobrecida, caracterizada por veinte horas de televisión diaria por cincuenta canales, por una escuela desarmada, sin prestigio simbólico ni recursos materiales, con paisajes urbanos trazados según el último *design* del mercado internacional y con servicios públicos en estado crítico. En este contexto, ¿cuál es el papel de los intelectuales?, ¿qué lugar ocupa el arte en la cultura del *zapping* y el video?, ¿cómo se interrelacionan las culturas populares con la culturas viejas y las nuevas? La autora examina, en fin, las contradicciones de nuestra *condición posmoderna* y formula una serie

de interrogantes cuyo declarado objetivo es perturbar las justificaciones, celebratorias o cínicas, del estado de cosas vigente.

Francisco Tobar García, *El ocio incesante*, Quito, Ediciones Libri Mundi / Enrique Grosse-Luemern, 1994; 274 pp.

Esta novela se presenta como una crónica de un largo viaje a través de la embriaguez, los placeres de la mesa y la sensualidad en Haití, en restaurantes de Madrid y en lugares equívocos como Guayaquil o Quito —«esa ciudad maldita»—, cuyas paredes de adobe se llenan de fantasmas familiares. En el texto personajes, ciudades y diálogos se funden en un relato plural que describe la itinerante holganza de su protagonista por la vida diplomática, en un recorrido por un mapa cicatrizado de recuerdos y mujeres.