cuatro

II semestre/1995
I semestre/1996

kipus

• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Kipus
• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

cuatro
II. semestre/1995
I. semestre/1996

CONTENIDO

ESTUDIOS

RAÚL BUENO 3 La literatura latinoamericana, los estudios literarios y la noción de colisión continua

RAÚL VALLEJO 15 Petróleo, J.J. y utopías: cuento ecuatoriano de los 70 hasta hoy

ARTURO ARIAS 33 Identidad/literariedad: marginalidad y postmodernidad en Centroamérica

JULIO RAMOS 51 El reposo de los héroes

CARMEN PERILLI 63 Elena Poniatowska: palabra y silencio

GREGORY ZAMBRANO 73 Enrique Bernardo Núñez y Alejo Carpentier: dialogismo mítico del Caribe

CRÍTICA

ÁNGELA ROMERO PÉREZ 83 *No me esperen en abril*: una novela privada

JUAN GONZÁLEZ SOTO 91 El tiempo mítico en *Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza

NOTAS

OLGA CARO 115 Las traducciones de las obras de Jorge Icaza al francés

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

JAMES MARTÍNEZ TORRES 125 Relatos cantados y lecturas de oído

Entrevista
IVÁN CARVAJAL 133 Una conversación con Bolívar Echeverría

Documento
ALFREDO ALZUGARAT 147 Un texto desconocido de José de la Cuadra

Reseñas 151

Referencias 169

Actividades y hechos 185

Colaboradores 189

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
4/1995-1996/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

La literatura latinoamericana, los estudios literarios y la noción de colisión continua

Raúl Bueno

Lo que voy a decir a continuación tiene su fundamento en un conjunto de agudas reflexiones producidas en el campo de los estudios literarios latinoamericanos de los últimos años; reflexiones y conceptos que resultan ahora tan centrales a nuestras disciplinas, como la «totalidad conflictiva» de la literatura y la cultura latinoamericanas, la «heterogeneidad» y la «historicidad» básicas de sus «sistemas» constitutivos, y los «desacompasados» «tiempos» históricos que los sostienen y entretejen.[1] A la luz de esas reflexiones[2] sobre la diversidad de las

1. Ver Antonio Cornejo Polar, *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, 1982 (en especial los ensayos «Para una agenda problemática de la crítica literaria latinoamericana: diseño preliminar» y «Unidad, pluralidad, totalidad: el *corpus* de la literatura latinoamericana»). Del mismo autor: «Los sistemas literarios como categorías históricas», en *Revista de crítica literaria latinoamericana* (Lima/Pittsburgh), 29 (1er. semestre 1989). De Alejandro Losada: «Los sistemas literarios como instituciones sociales en América Latina», en *Revista de crítica literaria latinoamericana* (Lima/Pittsburgh), 1 (1er. semestre de 1975). Del mismo autor: *Creación y praxis: la producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y en el Perú*, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976 (en especial el ensayo «Modelo de los sistemas literarios como instituciones sociales en América Latina»).
2. La introducción de la categoría de «heterogeneidad conflictiva» de la literatura latinoamericana, hecha por Antonio Cornejo Polar hace ya poco más de una década, terminó desterrando la utopía de un conjunto uniforme y homogéneo, que no correspondía a la realidad. La introducción posterior del concepto de «sistemas literarios» dio mayor espesor y coherencia a dicha heterogeneidad, al postular no una diversidad de rasgos en conflicto, sino una variedad de sistemas discursivos que, como conjuntos de articulaciones en sí mismos, ponían en contienda sus nociones, funciones y valores. Iba entonces quedando claro que no una sino varias literaturas coexistían en el mismo espacio, en distintos niveles y grados de dominación, y, por ende, en relaciones contenciosas difícilmente reductibles a la unidad. Pero iba también

literaturas latinoamericanas propongo retomar la cuestión y vislumbrar el origen y el sentido de esa historia de relaciones conflictivas, así como el espesor y la dinámica que le son inherentes. Todo ello apunta, como se verá en el último tramo de esta ponencia, a entender los estudios literarios y culturales latinoamericanos, es decir nuestros metalenguajes, como un conjunto necesariamente heterogéneo, cuya diversidad histórica expresa a cabalidad, homológicamente, los procesos conflictivos de los sistemas o lenguajes-objeto de que se ocupa.

Para todo ello me resulta necesario hablar, en principio, del llamado «encuentro de dos mundos», cuyo quinto centenario conmemoramos precisamente este año.[3] Hablar, en concreto, de la duración histórica de tal encuentro y de la complejidad de los mundos que se «encuentran». Con estas dos premisas (duración y complejidad) me será posible caracterizar la literatura (y la cultura[4] latinoamericana) como el producto cambiante de una colisión continua, de resultados catastróficos,[5] que dura tanto como los 500 años de que tan ufanamente hablamos en estos días.[6] Para ilustrar este criterio propondré más adelante una metáfora tectónica, como es la colisión de placas y continentes de la corteza terrestre. Los rasgos característicos de este fenómeno geológico —duración, tensión, violencia y complejidad fenoménica, entre otros— pueden dar una idea casi visual de las dimensiones y alcances del proceso histórico-cultural que nos ocupa.

* * *

afianzándose una percepción sincrónica de la totalidad, al congelar, por falta de insistencia en la dinámica de los procesos en juego, los sistemas que la constituyen y las relaciones que éstos establecen. Así, por ejemplo, A. Losada hablará de los distintos «momentos» a que esos sistemas corresponden; y aunque habla de historia, crea la sensación de etapas relativamente redondeadas del proceso histórico, a las que se accedería como por saltos cualitativos. Fue entonces necesario insistir, como lo hace Cornejo Polar, en que los sistemas han de ser entendidos «como categorías históricas», para significar un dinamismo continuo (una historicidad básica) a todo nivel: tanto al interior de los sistemas, como en el plano de sus interrelaciones dentro de la totalidad. Así se termina por destacar los «desacompasados ritmos» históricos de los distintos sistemas.

3. Ponencia presentada al Encuentro sobre el Estado Actual de los Estudios Literarios Latinoamericanos, Universidad de Granada, 27 al 31 de enero de 1992.
4. El singular usado en «la literatura» y «la cultura», como es fácil de suponer, constituye solo un marco teórico general, al interior del cual se dan los diferentes sistemas culturales y literarios y, por ende, sus relaciones conflicitivas.
5. Entiendo por catástrofe no necesariamente el fenómeno o la acción de consecuencias lamentables, sino, a la luz de las modernas teorías lógico-matemáticas del caos, cualquier evento en que intervienen muchos factores y variables, de modo que los efectos que produce resultan imprevisibles por la lógica y el cálculo de probabilidades al uso.
6. En este sentido, adelanto que entiendo el llamado «encuentro de dos mundos» como un denso y largo proceso conflictivo, complejo y continuo, de cambiantes tensiones sincrónicas y diacrónicas de distinto alcance y nivel, originado por el choque violento de dos conjuntos que ya traían —y traen todavía— sus propios procesos conflictivos.

El descubrimiento y la conquista de América tienden últimamente a ser morigerados, al haber sido planteados eufemísticamente en términos de «encuentro». Ello entraña una connotación amistosa y más o menos civilizada, cuando todos sabemos que tal encuentro fue en realidad un «encontronazo», un choque sangriento de civilizaciones, culturas, racionalidades y, en el fondo, de distintas epistemes de conocimiento y de acción. Triunfó la civilización que demostró una tecnología de guerra más eficiente. Eso es todo.

Mejor dicho, eso sería todo de no haber una serie de evidencias de que el choque aún continúa; con actores contemporáneos, es cierto, pero con el mismo grado de violencia. Unos tratando de destruir, en beneficio propio, laboriosos ordenamientos ancestrales, y otros intentando tenazmente defenderlos. Así, en nombre del desarrollo, la civilización y aun la Cultura (con mayúscula), en este mismo momento son destruidos tenues equilibrios ecológicos, hábitats milenarios, sutiles organizaciones sociales, sistemas económicos, lenguas, tradiciones... Paralelamente, formas modernas de racismo, despojo, explotación y genocidio, tan veladas como eficientes, tienen lugar ahora mismo en muchos puntos de América. Ahora, como en el comienzo, sucede que nos desconocemos, despreciamos, desencontramos y luchamos los americanos que vamos resultando de la colisión que comenzó hace cinco siglos. Una idea prestada puede dar una ilustración sumaria, creo, de las brechas culturales y raciales existentes hoy mismo en América: hay mayor distancia, se ha dicho, en los ochenta kilómetros que separan Lima del pueblo de Canta, en las estribaciones andinas, que entre ciudades como Lima y Madrid. Así llego, pues, a mi primera conclusión operativa: la colisión (y he dado razones suficientes, creo, de por qué la llamo así) es un proceso inacabado, actuante todavía y, para mal de muchos, todavía robusto. Lo demás es una mala magia de números que se quieren redondos; y de una historia que se pretende medir o a calderadas, o con cucharitas de café.

Mi cuestión segunda tiene que ver con la complejidad de cada uno de los cuerpos en colisión: no son —nunca lo fueron— homogéneos en sí mismos. No son, pues, sistemas unitarios y coherentes los que se dan el encontronazo, sino totalidades ya conflictivas antes del primer momento de la colisión. Mas no es el caso abundar acá en un punto que la historiografía puede documentar con amplitud. Me bastará recordar que entre los pueblos conquistados había una larga historia de luchas y dominaciones, así como densas estratificaciones sociales y culturales. Recordar además que en las huestes conquistadoras había no solo diferencias de origen, sino también una diferencia ostensible entre alfabetos y analfabetos y, a partir de ahí, entre los sistemas literarios ilustrados, por un lado, y los populares y tradicionales, por otro; aquellos eran expresados por la escritura y encarnaban mayormente en las cartas de relación, las crónicas y las epopeyas; éstos eran, en general, manifestados por la oralidad del verso octosílabo y encarnaban mayormente en la copla y el romance.

Parece que algunos indígenas perspicaces tempranamente se dieron cuenta de la diferencia entre los sistemas básicos del conquistador, y así se dice que Atahualpa logró humillar a Pizarro ante sus soldados al pedirle que leyera la palabra «Dios» que aquel se había hecho escribir en una uña. Tal vez en esta humillación radica una de la razones de la perdición y el ajusticiamiento de Atahualpa; tal vez Pizarro resentía su heterogénea y contradictoria condición de ser capitán analfabeto en una empresa que requería del concurso de las letras, como lo había demostrado ampliamente Hernán Cortés.

Los europeos del primer choque, por su parte, también estuvieron en condiciones de diferenciar no solo pueblos, sino sistema de cultura y criterios de racionalidad entre los conquistados; y si no lo hicieron de modo sistemático e intencional, o no ahondaron en ello, fue porque les interesaba demostrar suficiente barbarie como para justificar la dominación que ya imponían. Anotaron con relativa prolijidad, es cierto, aquello de más bulto y de ostensible condición material, como lo urbanístico y arquitectónico, tanto porque su negación en la escritura habría sido una ausencia incalificable, como porque la sola indicación de sus proporciones hacía meritoria la empresa de la conquista. Anotaron también las diferencias y fricciones entre pueblos, porque de ellas sacaban provecho táctico, como lo revela este explícito pasaje de la segunda carta de relación de Hernán Cortés:

> Vista la discordia y desconformidad de los unos y de los otros, no hube poco placer, porque me pareció haber mucho a mi propósito, y que podría tener manera de más aína sojuzgarlos, y que se dijese aquel común decir de monte, etcétera, e aun acordéme de una autoridad evangélica que dice *Omne regnum in seipsum divisum desolabitur.*[7]

En todo lo demás los cronistas y relatores del primer contacto fueron elusivos, tendenciosos, ocultatorios y a veces ciegos. Hubo entre ellos, como está dicho, un sistemático interés por desnaturalizar las culturas indígenas, con ánimo porfiado de apartarlas de la razón y de aproximarlas a la barbarie. Con ello justifican, como sabemos, tanto la conquista militar, como esa otra conquista, la espiritual, que fue la evangelización e hispanización de los naturales.[8] En no pocas

7. Hernán Cortés, *Cartas de relación de la conquista de México*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p.46.
8. Dice Alejandra Moreno Toscano en su parte «La era virreynal» del volumen colectivo *Historia mínima de México* (Daniel Cosío Villegas, editor, México, El Colegio de México, 1983): «La expresión de 'conquista espiritual' fue acuñada por Robert Ricard en uno de los libros clásicos de la historiografía sobre México» (p.54; se refiere a *La conquête spirituelle du Mexique*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1933). Y también: «En varios sentidos fue mucho más radical y violenta ésta que la conquista militar [...] Para construir el critianismo los conquistadores espirituales,

páginas de Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo, por ejemplo, está expresado el asombro del conquistador frente a las realizaciones urbanísticas de los aztecas. Mas esa admiración se adhiere, en muchos casos, a solamente la forma contemplada, con voluntariosa ignorancia de la racionalidad inherente, o se desvía hacia una prolijidad aburrida, que lleva a destacar con morbo la descripción escatológica de la barbarie. Así Cortés, tras confesarse intelectualmente desubicado ante las admirables cosas de México-Tenochtitlán («no las podemos con el entendimiento comprehender»[9]), dirá luego en un contradictorio pasaje:

> Y por no ser más prolijo en la relación de las cosas de esta gran ciudad (aunque no acabaría tan aína) no quiero decir más sino que en su servicio y trato de la gente della hay la manera casi de vivir que en España, y con tanto concierto y orden como allá, y que *considerando esta gente ser bárbara y tan apartada del conocimiento de Dios y de la comunicación de otras naciones de razón*, es cosa admirable ver la que tienen en todas las cosas.[10]

Es decir, insinuará Cortés que lo admirable en última instancia no es lo que se contempla, sino el hecho de que los naturales hubieran podido hacerlo, carentes como están de la «razón» que es atributo de los conquistadores. A su vez Bernal Díaz del Castillo, tras confesar su moderada admiración por la ciudad de México, le restará luego mérito a esa impresión, tanto al arguir una falta de experiencia («como en aquél tiempo era mancebo y no había visto en mi vida riquezas como aquéllas, tuve por cierto que en el mundo no se debieran haber otras tantas»[11]) como al conducir su relación hacia un menudeo descriptivo que no logra disimular el hastío («Para qué gasto yo tantas palabras [...] Ya querría haber acabado de decir todas las cosas que allí se vendía»[12]).

De cualquier modo, lo que estaba en la agenda del relator es una suerte de regateo sistemático de la racionalidad del «otro», hasta el punto en que los naturales careciesen de la razón suficiente para ser libres, o para alzarse, al menos, contra la injusta autoridad. Tampoco se les anulaba toda la razón, pues de lo que se trataba era de demostrar que los aborígenes podían ser sujetos de evangelización relativa. La cuestión era situarlos en un punto intermedio, en un «ni-ni» (ni tan cultos, ni tan bárbaros) que garantizase a la vez su dominio y su cristianización.

los misioneros, se esforzaron en destruir cualquier pervivencia de la concepción del mundo prehispánico. Destruyeron las bases de todas las relaciones espirituales en un mundo que descansaba fundamentalmente sobre una concepción religiosa de la vida» (p.57).

9. Hernán Cortés, op. cit., p.69.
10. Ibid., p.74. El énfasis es mío.
11. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, capítulo XCIII, La Habana, Casa de las Américas, 1984, tomo I, p. 220.
12. Ibid., p.215

Y, sobre todo, que los hiciese sujetos de culpa: así podían ser culpables de aberraciones y prácticas diabólicas (idolatrías, sacrificios humanos, antropofagia religiosa, sodomía, etc.), o de alteraciones al ritual cristiano que se les imponía a la fuerza, con lo que se justificaba plenamente la violenta extirpación de idolatrías que caracterizó al segundo momento[13] de la conquista espiritual.

A esa extirpación de idolatrías debemos la desarticulación, el desmantelamiento y, por consiguiente, la pérdida del conocimiento cabal de vastos sistemas del imaginario discursivo del mundo pre-hispánico. Cierto que no lograron los curas doctrineros —y todo el aparato militar y político que los apoyaba— destruir la totalidad de aquellos discursos, pues en muchas transcripciones y traducciones, y aun en la memoria colectiva, quedaron significativas señas de ese universo cultural. Pero, sin duda, se perdió mucho, y para siempre. En este sentido, resulta importante citar a una personalidad relativamente objetiva y temperada para su época, el padre Joseph de Acosta, quien, al lamentar la pérdida de escrituras y códices indígenas durante el rabioso fervor del adoctrinamiento, escribió:

> En la provincia de Yucatán, donde es el Obispado que llaman de Honduras, había unos libros de hojas a su modo, encuadernados o plegados, en que tenían los indios sabios la distribución de sus tiempos, y conocimiento de planetas y animales, y otras cosas naturales, y sus antiguallas, cosa de grande curiosidad y diligencia. Parecióle a un doctrinero que todo aquello debía de ser hechizos y arte mágica, y porfió que se habían de quemar, y quemáronse aquellos libros, lo cual sintieron después no sólo los indios sino españoles curiosos, que deseaban saber secretos de aquella tierra.[14]

En esas y otras «antiguallas» aludidas por el padre Acosta estaban con seguridad comprendidos no pocos de los textos que acá nos interesan, es decir, de los discursos y prácticas del imaginario colectivo que ahora estimamos como parte de la literatura de las sociedades conquistadas. Su escasa consistencia material, tanto como su oralidad básica, su ajenidad lingüística y el escarnio y la persecución religiosos de que fueron objeto, confabularon para no dejar muestra significativa del espesor y la complejidad del universo literario y cultural del mundo prehispánico. Por eso, casos como los de Bernardino de Sahagún y Francisco de Avila,[15] que con agudo sentido histórico y gran curiosidad etnológica

13. A partir de 1555, según Moreno Toscano (supra, p.55).
14. Joseph de Acosta, *Historia natural y moral de las indias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p.288.
15. Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Porrúa, 1969 (4 vols.) [1585]. Francisco de Avila, *Dioses y hombres de Huarochirí* [1608], introducción, edición bilingüe quechua / español y traducción de J.M. Arguedas, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1966. Otras importantes ediciones en español de la colección avilense llevan los títulos de *Hijos de Pariya Qapa: la tradición oral de Waru Chiri*, edición bilingüe, traducción

conservaron textos nahuas y quechuas, constituyen para nosotros una fuente inapreciable, porque dentro de la desertización de sistemas provocada por las llamadas conquistas militar y espiritual, ellos pueden ofrecer indicios de lo que debemos suponer como un vasto y fluctuante universos de realizaciones discursivas.

Sintetizo, pues, mi cuestión segunda afirmando que son dos totalidades bien complejas las que entran en colisión con el descubrimiento; dos mundos llenos de contradicciones (como creo que sugiere el nombre de la conmemoración oficial del primer contacto), no simplemente dos sistemas coherentes y más o menos uniformes. El fenómeno mismo de la colisión y sus efectos han de ser entendidos como una nueva totalidad, cualitativamente más compleja y conflictiva aún, pues trae al canto gradaciones y conflictos de origen, así como provoca nuevas tensiones y luchas, nuevos sistemas y sub-sistemas al interior del proceso que origina. Ahora bien, si a esta categoría le sumamos la cuestión primera, relativa a una continuidad histórica de la colisión, que sin mella mayor atraviesa los siglos y llega a nuestros días, entonces estamos imaginando, a nivel de teoría y como un modelo dinámico de relaciones y tensiones, todo un universo de anchura y espesor poco imaginados, cuyas fluctuaciones, paulatinas o violentas, recién estamos comenzando a precisar.

Por eso es que acudo a una vasta metáfora tectónica, muy capaz de expresar las proporciones y alcances de la problemática en cuestión; es decir, del largo proceso de encuentros y desencuentros, de tensiones y oposiciones, de lucha y dominación, y de resistencia y subversión generados por el choque continuo de dos totalidades (la europeo-española, la americano-prehispánica) que, como dije ya, traen al gran conflicto sus propias tensiones y luchas interiores, y las anfractuosas huellas de procesos nada plácidos. Así como los continentes y placas de la corteza terrestre se mueven continuamente unos contra otros, produciendo superposiciones, fosas, elevaciones, movimientos telúricos, fracturas, actividad volcánica, etc., así la colisión de dos mundos continúa produciendo resultados catastróficos en todos los ámbitos del horizonte social y cultural de las Américas.[16] Incluido, por supuesto, el campo de las literaturas y, como insinuaré luego, el campo de los estudios que se ocupan de esas literaturas.

y notas por George L. Urioste, Syracuse, NY, Syracuse University, 1983 (2 vols.). *Ritos y tradiciones de Huarochí del siglo XVII*, edición bilingüe y traducción de Gerald Taylor, Lima, Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Francés de Estudios Andinos, 1987.

16. El historiador social norteamericano Alfred W. Crosby, Jr., en sus libros *The Columbian Exchange: Biological and Cultural Consequences of 1492*, Westport, Connecticut, Greenwood Publising Co., 1972, y *Ecological Imperialism: The Biological Expansion of Europe, 900-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, desarrolla una visión catastrófica de la expansión europea hacia América y otras partes del planeta. Le pone el énfasis al apartado biológico del «intercambio» (raza humanas y especies vegetales y animales en juego, así como microorganismos

La colisión geológica tiende a «resolverse» cuando una placa, con toda su convulsiva dinámica interior, se superpone a la otra, que acusa el impacto en toda su conflictiva estructura. Es decir, cuando una estratificación se impone a la otra, en una conmoción que afecta a ambas radicalmente y que amplía el número y la índole de las tensiones originales. En la fricción se producen mezclas y confusiones insólitas, y se refunden también los materiales en contacto para producir ciertas aleaciones, nuevos productos que entran luego en el proceso para generar nuevas y más complejas tensiones. En esta fenomenología tectónica quedan fuera de lugar la horizontalidad pareja, y la verticalidad uniformemente estratificada.

De modo semejante, en la otra colisión —la histórica que acá nos interesa—, los sistemas del conquistador muy pronto comienzan a demostrar hegemonía y a imponer situaciones de dominación, no de una manera regular, previsible y controlable, sino de la manera catastrófica que ya se adelantó. En este sentido nada más revelador que un pasaje del propio Bernal Díaz, que en su denodado afán por presentar una arcadia indiana debida a la cristianización, termina por demostrar la sujeción temprana del indio a una densa trabazón de sistemas de control de vida y conciencia. En el capítulo CCIX de la *Historia Verdadera*[17] nada, sino un par de líneas condenatorias, refiere a las antiguas costumbres indígenas. Todo es, entonces, «cosa buena», porque es traslado, copia o adaptación de lo europeo: reverencias y rezos; iglesias, altares, iconos, música y otros elementos del ritual religioso; plateros, pintores, tejedores, sombrereros, jaboneros, herbolarios, titiriteros, labradores, ganaderos, comerciantes y otros tratantes de objetos, animales y plantas de origen europeo; alcaldes, regidores, escribanos, alguaciles, fiscales y otros administradores indios que «hace justicia con tanto primero y autoridad como entre nosotros».

Mas toda esa utopía colonial acusa sus contradicciones en el mismo énfasis puesto en ocultarlas. Así, la sujeción de los indios a la regla cristiana no es el resultado de una acción misionera que obra por convencimiento, sino de una imposición que somete sin alternativas: «saben todas las santas oraciones [...] que *son obligados* a saber» (este énfasis y los que siguen son míos). Por otro lado, el hecho de que los indios aprendan esas oraciones «en sus mismas lenguas», que pudiera aparecer como un acto legitimador de, a la vez, las lenguas que las acogen y las culturas que en éstas se expresan, está olímpicamente negado por la jubilosa hispanización que transmina todo el capítulo. La bonhomía cívico-religiosa que

de rol trascendental), para incidir, sin duda, en las consecuencias sociales y culturales de un proceso que llega complejo y fuerte a nuestros días. Debo la noticia de este autor al profesor S. Sosnowski.

17. Dicho capítulo se anuncia así: «Cómo pusimos en muy buenas y santas doctrinas a los indios de la Nueva España, y de su conversión, y de cómo se bautizaron y volvieron a nuestra santa fe, y les enseñamos oficios que se usan en Castilla y a tener y guardar justicia» (p.323).

empapa el discurso está rasgada por los instantes en que el verdadero poder revela un montaje autoritario y un orden sobreimpuesto: «les mostramos a tener mucho *acato y obediencia* a todos los religiosos y clérigos», «la justicia que les hemos amostrado *a guardar y cumplir*». El aprendizaje de castellano y latín y el servicio de la escritura están limitados a los «hijos de principales»; y aun así pesa sobre estas prácticas una interdicción: «solían ser gramáticos, y lo deprendían muy bien, si no se *lo mandaran quitar* en el santo sínodo que mandó hacer el reverendísimo arzobispo de Méjico». Para terminar, todo el capítulo (y en especial la última de las citas anteriores) revela la presencia fuerte del otro ordenamiento entonces dominante, la Iglesia, con la que el poder civil entra en conflictos de competencia y autoridad. Bernal Díaz quiere cautelosamente orillar el problema, pero no lo consigue: comienza por revelar diferencias de actuación entre religiosos (de orden) y clérigos (o curas), insinuando de paso a cuáles y cómo han de seguir los naturales; continúa por criticar veladamente el desinterés de los prelados ante cuestiones indígenas; y termina por enunciar, con un respeto que no aligera el tono de denuncia, la fuente local de la arbitrariedad religiosa: el arzobispo. Con todo esto se completa la visión de un complejo sistema de relaciones hegemónicas ascendentes, que desde la base indígena llega hasta el «emperador don Carlos», pasando por una red de mareantes mediaciones de poder civil y eclesiástico, algunas de las cuales remiten a Roma y sus conflictos de interés con las monarquías europeas. ¡Cuánta extrañeza, y al mismo tiempo, cuánta sensación de impotencia ante un poder y una presión insondables, misteriosamente mediados por lenguas desconocidas (el español escrito y el latín del ritual), debió experimentar el indio obligado a las normas de vida castellanas!

Por otro lado, cuán profundo y cuán traumático debió ser el acto de imposición ideológica llamado adoctrinamiento que, medio siglo después de la conquista, cuando el extirpador de idolatrías padre Francisco de Avila se propone registrar los relatos de la comunidad de Huarochirí,[18] en las serranías del departamento de Lima, los indios informantes le hacen una cuenta que, a mi modo de ver, intenta cautelosamente borrar las diferencias y aproximar un tanto las historias: la cristiana impuesta como canon, y la indígena condenada por supersticiosa o herética. Así aparecen sospechosamente en la relación de Avila algunas funciones centrales del relato cristiano, aunque no necesariamente en el orden original, como un dios creador que se hace hombre para vivir la experiencia de sus criaturas humanas; una virgen que concibe para ese dios sin perder la virginidad; un diluvio universal con una suerte de arca de Noé; y una regeneración de la humanidad a partir de un solo núcleo familiar. Tal vez en este intento subyace el deseo secreto de defender y conservar de algún modo, aunque sea por

18. Francisco de Avila, op. cit.; passim.

ingenua analogía, las cuestiones de una tradición entrañable; pienso así porque me cuesta mucho imaginar que éstos y otros tópicos muy precisos de la tradición judeo-cristiana, como el misterio de la trinidad, existieran con anterioridad a la conquista, según supone Joseph de Acosta, quien de paso atribuye esa supuesta existencia a una mímesis perversa de la «ley divina», hecha por el demonio donde aún no había llegado el Evangelio.[19]

Poco después, hacia la segunda década del siglo XVII, un indio peruano, don Felipe Guamán Poma de Ayala, revela cómo tiene que pagar tributo al sistema dominante (de la totalidad dominante) para poder expresar cuestiones que afectan a su pueblo: puesto que los naturales carecen de la voz necesaria para hacerse oír por el colonizador, y de la autoridad suficiente para poder influir en él, Guamán Poma se asigna voz mediante la escritura, y autoridad mediante la forma canonizada del libro y el prestigio implícito de la autoría.[20] Entonces escribe, en el español tortuoso que le conocemos, un libro que concibe portador de un mensaje trascendente, pues no solo lo elabora con prolijidad durante muchas décadas, sino que lo dirige a un solo y privilegiado lector: Felipe III de España. El libro, que no llegó a destino porque hubo interés en que se extraviara, o que llegó y no fue tenido en cuenta, demuestra, en principio, que los sistemas autóctonos carecían de validez en el nuevo orden, y que los criterios coligados de autor-autoridad, tan alejados y aun tan contrarios a los sistemas nativos, se ofrecían engañosamente como la única vía posible de comunicación con el poder. Y, más aún, demuestra dolorosamente que los sistemas del poder se resienten (y desclasan, hasta el punto de su inutilidad) por intrusión de extraños: Guamán Poma no tuvo la autoridad que buscaba, no fue el autor de un libro sino hasta 300 años después, cuando fue hallado el manuscrito, y no tuvo, finalmente, la voz que tanto anhelaba. Sin embargo, en esa fricción fuerte de distintos paradigmas de cultura y epistemes de conocimiento que implica la empresa de Guamán Poma, el sistema dominante no sale nada ileso, y llevará por siempre, mientras conservemos el libro, el arañazo de quien en el trance de alcanzarlo, en cierto modo lo acometía y desgarraba. Reconozcámosle ahora la autoridad del grito y la denuncia históricos:

19. Joseph de Acosta, op. cit.; libro quinto, passim.
20. Cf.: Rolena Adorno, *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru*, Austin, University of Texas Press, 1986; passim. Roger A. Zapata, *Guamán Poma, indigenismo y estética de la dependencia en la cultura peruana*, Minneapolis, Ideologies and Literature, 1989; introducción.

> Que los dichos corregidores y padres y encomenderos quieren muy mal a los indios ladinos que saben leer y escribir y más si saben hacer peticiones porque no pidan en la residencia de todo los agravios y males y daños; y, si puede, le destierra del dicho pueblo en este reino.[21]

El caso de Guamán Poma nos deja ver, por otro lado, que, en la colisión que nos ocupa, los sistemas dominados realizan una presión en sentido contrario (en dirección ascendente, diríamos para armonizar con la metáfora propuesta) y buscan colarse a través de los intersticios y fracturas de los sistemas dominantes: los infiltran, sacuden, marcan, resemantizan y cambian, a veces, de modo memorable. Cuánta literatura ha producido Latinoamérica en esta dirección durante los primeros cinco siglos de esta historia convulsa, que es nuestra historia. No es el caso ahora, en esta ponencia de tiempo limitado, abundar en una casuística y un sentido que la crítica de los últimos tiempos se ha esmerado en presentar en memorables páginas. Me basta mencionar un nombre y un libro únicos, históricamente bien recientes, como símbolos ya no solo de resistencia y afirmación de identidades, sino de una fuerza interior que eruptivamente busca salir a la superficie, permeando los estratos culturales de la dominación y marcándolos sustancial y memorablemente: hablo, por supuesto, de José María Arguedas y de *Los ríos profundos*.

* * *

Mi intervención ahora apunta a reclamar para los estudios literarios latinoamericanos —ya no solo para la literatura y la cultura latinoamericanas— el derecho a la heterogeneidad. Busca convertir en valor aquello que se le ha enrostrado siempre como defecto: ser una mezcla de corrientes foráneas, lugar de reproducciones miméticas, campo donde recalan los «ismos» más o menos a la moda. El hecho es que los sistemas literarios latinoamericanos han requerido, en proporciones que reproducen su ordenamiento hegemónico, los tipos de estudios que, dada la disponibilidad de sistemas críticos, mejor los elucidan. Por ello han proyectado hacia el lugar de los metalenguajes las contradicciones propias de su heterogeneidad conflictiva. Esta diversidad ha sido tomada como signo de colonialismo cultural, sin reconocer que se debe a razones de origen y naturaleza de la materia misma que se describe. Al margen de lo que nos ha impuesto el colonizador, el hecho es que la realimentada continuidad de los sistemas europeos está actuando en América Latina como parte —la más visible—

21. Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980 (2 vols., edición de F. Pease); tomo 1, p. 367.

de un proceso de colisión que es nuestro, del mismo modo como la continuidad de los sistemas autóctonos —que cada vez muestra una punta mayor— continúa actuando como la otra parte sustancial del proceso. Así, es posible que en el ámbito de nuestros estudios literarios se dé una discusión como la que divide a críticos de literatura culta («alta» literatura) y críticos de literaturas «triviales»; otra sobre modelos «importados» y modelos «propios» del tratamiento del texto literario latinoamericano; también el debate implícito, básicamente universitario, entre estudiosos de textos literarios y estudiosos de textos antropológicos y etnológicos (¿No son, en el fondo, lo mismo? ¿Quiénes han hecho las clasificaciones? ¿Con qué criterios?). No necesito continuar. Propongo, entonces, entender el estado actual (y los estados anteriores) de los estudios literarios latinoamericanos como el resultado de una colisión permanente y necesaria de paradigmas científicos y culturales de distinto tipo, consecuencia del llamado «encuentro de dos mundos». Y propongo asumir homológicamente esa colisión, y la diversidad conflictiva que genera, como la base epistemológica necesaria para producir (como se está haciendo ya, en no pocos esclarecidos casos) los discursos críticos más ajustados a la índole complejísima del proceso de nuestras literaturas; y, mejor aún, para producir un cuerpo teórico que argumente y revele, como uno de los rasgos distintivos de nuestra cultura, la colisión continua de sistemas y paradigmas a todo nivel. Porque, de acuerdo al modo como se nos han presentado las cosas durante los últimos cinco siglos, lo que más se ajusta a nuestra historia cultural y global no es una episteme de la armonía, sino, por el contrario, una de la desarmonía, la contradicción y la lucha. Creo que podemos y debemos sacarle dividendos cognoscitivos a esta única —aunque dolorosa— situación histórica.❖

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
4/1995-1996/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

PETRÓLEO, J.J.[1] Y UTOPÍAS: CUENTO ECUATORIANO DE LOS 70 HASTA HOY

Raúl Vallejo

Es que había tantas cosas de qué hablar. Empezando por la misma ciudad, súbitamente modernizada y en la que ya no era posible reconocer las trazas de la aldea que fuera poco tiempo atrás. Ni beatas, ni callejuelas, ni plazoletas adoquinadas. Eran ahora los tiempos de los pasos a desnivel, las avenidas y los edificios de vidrio. Lo otro quedaba atrás, es decir al Sur. Porque la ciudad se estiraba entre las montañas hacia el Norte, como huyendo de sí misma, como huyendo de su propio pasado. Al Sur, la mugre, lo viejo, lo pobre, lo que quería olvidarse. Al Norte, en cambio, toda esa modernidad desopilante cuya alegría singular podía verse en las vitrinas de los almacenes adornados con posters de colores sicodélicos; en esos mismos colores que relampagueaban por la noche en las nuevas discotecas al son de los ritmos desenfrenados de baterías en las melenas y los peinados afro de las chicas y los chicos que saludaban desde las ventanas de sus automóviles con el pulgar levantado, apuntando al cielo, como diciendo «todo va para arriba», porque en efecto todo iba para arriba, y no solamente los edificios y los negocios de todo tipo, sino además, lo que Santiago llamaba el cúmulo de las «experiencias vitales» de las gentes. «Es el petróleo», decía Andrés soltando suavemente las palabras y como envolviéndolas en las grandes volutas de humo de sus cigarrillos negros.[2]

1. Me refiero a Julio Jaramillo, cantante popular ecuatoriano, que nació el 1 de octubre de 1935, quien durante su vida procreó 27 hijos de siete nacionalidades diferentes (13 ecuatorianos, 9 venezolanos, 1 mexicana, 1 peruana, 1 chilena, 1 colombiana y 1 norteamericana), grabó aproximadamente 400 discos de larga duración y murió el 7 de febrero de 1978, a las 21h20; su velorio en el coliseo «Voltaire Paladines Polo» de Guayaquil, el día 10 y su entierro el día 11, fueron sucesos apoteósicos.
2. Abdón Ubidia, «Ciudad de invierno», en *Bajo el mismo extraño cielo*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1978, pp. 64-65.

En este pasaje de «Ciudad de invierno», Abdón Ubidia[3] disecciona no solo el contexto económico en el que se inscribe la nueva narrativa ecuatoriana —que es heredera de dos vertientes—:[4] el petróleo como agente de transformación del Estado, como el instrumento que posibilita el advenimiento de la modernidad; sino también la transformación de la gente de la capital que, con un barril de ese petróleo que bordeaba los cuarenta dólares en el mercado internacional y que sirvió para financiar el desarrollo urbano de Quito en los años 70,[5] empezó a formar parte de una cotidianidad que dejó de ser conventual y a mirar la vida de otra manera.

La ciudad que se estaba constituyendo en esos años como una «ciudad nueva» es el espacio donde sus habitantes pasarán a formar parte de un proceso

3. Abdón Ubidia, (Quito, 1944): *Bajo el mismo extraño cielo* (cuentos, 1979); *Sueño de lobos* (novela, 1986); *Divertinventos* (cuentos, 1989).
4. La llamada Generación del 30 irrumpió en la vida literaria del país a partir del cuento. El libro *Los que se van*, colección de cuentos (1930), de Enrique Gil Gilbert (1912-1973), Demetrio Aguilera Malta (1909-1981), y Joaquín Gallegos Lara (1911-1947), es una suerte de manifiesto del realismo social en nuestro país y ha generado, durante décadas, toda clase de textos epigonales. A estos nombres habría que añadir el de José de la Cuadra (1903-1940) quien con *Los Sangurimas* estructura una vertiente estética de largo aliento. La aparición en 1927 de *Un hombre muerto a puntapiés*, de Pablo Palacio (1906-1947), marcará la otra vertiente de la narrativa ecuatoriana en lo que va del siglo, más ligada al movimiento vanguardista, cuyo empate se dio, de manera general que no generalizada, en los narradores de la década de 1970. Existe, sin embargo, la polémica acerca de la naturaleza de la narrativa de Palacio, pues mientras unos lo ubican como un escritor con una propuesta estética que configura una forma adelantada de algunas de las características de la narrativa actual, otros lo sitúan como parte tardía del vanguardismo latinoamericano; polémica que, en este trabajo, únicamente me interesa situar. En la una posición está Miguel Donoso Pareja, quien seleccionó y prologó para la serie «Valoración múltiple», la *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio* (La Habana, Casa de las Américas, 1987); en la otra posición está Agustín Cueva, en el artículo «Collage tardío de L'affaire' Palacio», en *Literatura y conciencia histórica en América Latina* (Quito, Planeta, 1993).
5. Podemos decir que la década de 1970 empieza con el fin del quinto velasquismo y el ascenso de los militares al poder, en 1972, dispuestos a fortalecer un Estado que de pronto se vio rico con el aparecimiento del petróleo. En esta dirección, la caída de Velasco Ibarra no es solamente el fin de un caudillo sino también el final de un tipo de Estado débil económicamente, así como el ascenso de Rodríguez Lara no es únicamente el advenimiento de un nuevo dictador sino el nacimiento de un Estado que, por primera vez, es más poderoso que los grupos económicamente fuertes del país. Los cambios sufridos en distintas esferas de la vida social a raíz del «boom» petrolero podrían ser sintetizados así: se inició un proceso de industrialización que, si bien es cierto, no nos convirtió en un país industrializado, sí no abrió las puertas al consumismo; los sectores medios «ascendieron» y pudieron adquirir sin dificultad casa, carro y electrodomésticos; aquel ascenso implicó también una demanda de artículos culturales»; las ciudades grandes como Quito y Guayaquil se modernizaron; los medios de comunicación, sobre todo la televisión, empezaron a mostrar un mundo antes nunca visto; las costumbres se liberalizaron y se ejerció, desde entonces, una mayor libertad sexual.

de construcción de un sujeto urbano moderno en el que los absolutos habrán desaparecido y todo su nuevo mundo será construido a partir del «no creer más» en éstos —como si las utopías políticas ya se hubiesen estado desmoronando en la conciencia de esos personajes antes de su debacle real, diez años después—, tal como se expresa el narrador de «Ciudad de invierno» al referirse a sus amigos y las palabras:

> ...a quienes miraba en verdad con una distancia crítica cercana al desprecio, sin que supiera exactamente por qué, y sin que «crítica» y «desprecio» fuesen de otra parte las palabras correctas porque ellas, como tantas otras, como la palabra valor o la palabra cobardía, como la palabra bien y la palabra mal, en las que un día creyó y que en cierta forma lo constituyeron, ya no eran a sus oídos sino sonidos huecos, vacíos de toda significación.[6]

Estos habitantes no solo no tienen absolutos en qué creer sino que carecen de sentimientos solidarios: se han convertido en islas que luchan por su propia sobrevivencia y que, por ejemplo, no dudan en «ayudar a bien morir» cuando el resultado final de esa muerte es la recuperación de la propia felicidad en la medida en que la persona que muere es la causa de la desdicha. Así sucede con el personaje femenino de «La piedad», de Ubidia, que ayuda a su marido alcohólico y débil a pegarse un tiro luego de descubrir en ella que su relación conyugal la está destruyendo de a poco:

> Una mañana, sentada frente a la peinadora y con el niño dormido en sus brazos, ella vio con un espanto helado a la mujer desarreglada y triste que la miraba absorta desde el espejo. El pelo revuelto, el rostro amargo untado con descuido de cold-crema, la salida de cama sucia y con un encaje desgarrado [...] Curiosamente no tuvo pena por sí misma, sino por la otra, la que solo existía ya como un recuerdo perdido en medio de su memoria confundida y negligente.[7]

Esa ciudad que se transforma genera también individuos que se resisten a ser asimilados por «lo nuevo». Si en Ubidia la «nueva ciudad» se presenta transformada y transformando a sus habitantes, en Javier Vásconez[8] es presentada desde la resistencia de aquellos que saben que van, fatalmente, a desaparecer junto a la «ciudad vieja». El ambiente de la aristocracia que contempla sus restos, es explicitado en «Eva, la luna y la ciudad», donde el Quito que envuelve la historia

6. Abdón Ubidia, op. cit., p. 116.
7. Abdón Ubidia, «La piedad», en op. cit., pp. 51-52.
8. Javier Vásconez, (Quito, 1946): *Ciudada lejana* (cuentos, 1982); *El hombre de la mirada oblicua* (cuentos, 1989); *Café concert* (un cuento, 1994); *El secreto* (novela corta, 1995).

debe dar paso a la modernidad. Esa imposibilidad de asimilarse a lo nuevo conduce a los personajes a una suerte de nostalgia incurable y un anhelo de permanecer siempre en el pasado sin aceptar la realidad nueva que les toca vivir y despreciando a quienes rinden culto a «lo moderno»:

> De Eva no he vuelto a saber nada a partir de aquel día en que pretendí abandonar la ciudad vieja para internarme, sin propósito alguno, en los vericuetos de la nueva [...] Fuera de estas paredes, ¿qué ocurre? Una ciudad despiadada, informal, fenicia ha crecido con abundancia. Una ciudad donde ahora se ha refugiado todo el mundo.[9]

En las historias de Vásconez sucede que «en esa ciudad, pequeña y provinciana, las personas suelen tener un aire culpable y rencoroso».[10] Esta concepción de sus habitantes es una visión entre amarga y desilusionada de lo que es el espacio en donde habitan seres que, al parecer, no tienen futuros esperanzadores, sino rutinas agobiadoras y que parecerían estar viviendo en un *spleen* sin salida. En «La carta inconclusa» —texto deslumbrante escrito con mucha pasión y profundidad— Vásconez recrea a un personaje del Quito «de antes», llamado Anita, la torera, y, en esa recreación, concentra la obsesión por retener un pasado lleno de experiencias vitales frente a un futuro lleno —desde esa perspectiva desencantada ante una realidad nueva a la que no se puede detener— de sentimientos fosilisados. Anita es auténtica y pertenece al pasado; en cambio, aquello que pertenece al hoy es concebido o como lo no-auténtico o como lo incierto. Cuando Anita en el apogeo de su «lúcida locura», condena a una dama de alta sociedad a través de una estación de radio y es obligada a callarse para siempre, el final ha llegado para esa leyenda que ya no admite ser vivida por la modernidad, época que creará sus propios mitos y terrores:

> Sus habitantes debieron asistir al derrumbamiento de una leyenda entre dos épocas, entre dos formas de entender el mundo. La una acaba con la condena de una dama, inquebrantable hasta el último momento. Una vida loca y errabunda, destinada a perderse en el vacío. ¿La otra comienza con el oro negro de los alquimistas?[11]

Pero no solamente Quito es literaturizada en su proceso de modernización. Guayaquil, el otro polo de desarrollo del país, que durante los mismos años tiene otro crecimiento que ha estado tergiversado por la tugurización de su centro

9. Javier Vásconez, «Eva, la luna y la ciudad», en *Ciudad lejana*, Quito, El Conejo, 1982, p. 123.
10. Javier Vásconez, «La carta inconclusa», en *El hombre de la mirada oblicua*, Quito, Ediciones Libri Mundi, 1989, p. 51.
11. Idem, p. 65.

urbano y la conformación de extensos «cordones de miseria», se presenta no como la capital con su tendencia a la vida de una burocracia dorada sino como el espacio en donde insurgen las migraciones de los sectores empobrecidos del campo y otras provincias del país, con lo que la ciudad se convierte en un caldero de ebullición de los sectores marginales.

La novela sobre este asunto es *El rincón de los justos*, de Jorge Velasco Mackenzie,[12] uno de los textos de más sabrosa lectura de la narrativa ecuatoriana de la década de 1980. Guayaquil se expresa a través de un barrio del centro llamado Matavilela que es tugurizado y que será movido hacia las zonas suburbanas, protagonista de ese otro-orden que se enfrenta permanentemente a la convención social de una ciudad que lo está agrediendo siempre, reconociéndolo de manera vergonzante pero, al mismo tiempo, con unas enormes ganas de expulsarlo de sí. Dentro de Matavilela, el salón de bebidas llamado «El rincón de los justos» es el microcosmos en donde se concentran la mayoría de los conflictos humanos del barrio. Esa cantina ya había aparecido en otro cuento de Velasco Mackenzie —«Caballos por el fondo de los ojos»— en donde los personajes básicos de la novela hacen su primera aparición. Se trata de seres marginales —prostitutas, cantineros y borrachos— que viven en una ciudad, Guayaquil, que venera a beatas y cantantes rocoleros y que también está convulsionada por la agitación callejera:

> Pero mientras la otra fue Virgen de Dios a los 20, tú fuiste Puta del Diablo a los 17. Al Sebas y a mí no nos importaba que te llamaras Narcisa porque para todos seguiste siendo la Virgen Loca y no la Sufrida del Rincón de los Justos como les decía tu abuela a los policías. Así me lo dijiste cuando fuimos a verla un día que las calles estaban mojadas, y en todo el centro de la ciudad había humo de bombas y correteos de pacos.[13]

Las hablas del desprestigio

Esta literaturización de lo marginal lleva también a una apropiación de esos niveles del habla que, desde el «desprestigio», están enfrentados a la llamada

12. Jorge Velasco Mackenzie, (Guayaquil, 1949): *Aeropuerto* (cuentos, 1974); *De vuelta al paraíso* (cuentos, 1975); *Como gato en tempestad* (cuentos, 1977); *Raymundo y la creación del mundo* (cuentos, 1979); *Algunos tambores que suenan así* (poesía, 1981); *En esta casa de enfermos* (teatro, 1981); *El rincón de los justos* (novela, 1986); *Tambores para una canción perdida* (novela, 1986); *Músicos y amaneceres* (cuentos, 1983); *Clown y otros cuentos* (cuentos, 1988); *El ladrón de levita* (novela corta, 1990); *Desde una oscura vigilia* (cuentos, 1992).
13. Jorge Velasco Mackenzie, «Caballo por el fondo de los ojos», en *Raymundo y la creación del mundo*, Babahoyo, Departamento de Letras de la Universidad Técnica de Babahoyo, 1979.

«lengua del prestigio». Como una forma de integración de lo marginal a un discurso cultural más amplio, la jerga es incorporada al texto literario y diversas expresiones culturales marginales —el fútbol, Julio Jaramillo, los «barrios bajos»— son integradas a un objeto artístico plural. Algunos de esos elementos son encontrados en «Segundo tiempo», de Carlos Béjar Portilla,[14] en donde se asume un narrador en segunda persona que está contando, ante un auditorio, un partido de fútbol, del que —por la actitud de ese mismo narrador— nos queda la duda de su veracidad, duda que, por otra parte, contribuye a formarnos la imagen de ese héroe contemporáneo incapaz de conseguir grandes éxitos en el sentido ideológico que la palabra éxito tiene para la ideología del capital, y del que hablaremos más adelante:

> Eso mismo le digo. Si a «Cascarita» se le ocurre cruzarla por la izquierda así, en forma total, era seguro que yo la agarraba de chanfle, pero el otro aflojó y tuvo miedo de driblar en la línea del corner y para no perder el cuero prefirió, el menso, tocar los botines del back centro y los hizo refugiarse en el tiro de esquina.

No solo se incorpora la jerga de los barrios bajos, sino también —como en el lenguaje coloquial asumido en «Anónimo», de Marco Antonio Rodríguez—,[15] la de los jóvenes de clase alta que por sus estilos de vida también son marginales frente a los valores de su propia clase social, como aquella jovencita que escribe una carta a su profesor:

> Pero dígame, por muy hombre que usted sea, Daniela le va a correr, a darle el vire, ¿A dónde voy, Pablo Andrés? Dígame ¿A dónde voy, Pablo Andrés? Dígame ¿A dónde voy?... Por favor. ¿Sabe? Quizá decida las Europas. Artes tal vez. No sé. Ahora voy a una fiestecita y el fin de semana es *super* tupido. Creo que es posible amistarnos. Podría decirme si eso ocurre, ¿a dónde voy con todo esto...? ¿A dónde?

Héroes sin triunfos

Así es como decimos que el personaje del nuevo cuento ya no es más el héroe triunfante clásico. Surge la figura del antihéroe, ese personaje común, de todos

14. Carlos Béjar Portilla, (Ambato, 1938): *Simón, el mago* (cuentos, 1970); *Osa mayor* (cuentos, 1970); *Samballah* (cuentos, 1971); *Tribusí* (novela, 1981); *Puerto de luna* (cuentos, 1986); *La rosa de Singapur* (novela corta, 1990).
15. Marco Antonio Rodríguez, (Quito, 1941): *Rostros de la actual poesía ecuatoriana* (ensayo, 1962); *Benjamín Carrión y Miguel Angel Zambrano* (ensayo, 1967); *Isaac J. Barrera, el hombre y su obra* (ensayo, 1970); *Cuentos del rincón* (cuentos, 1972); *Historia de un intruso* (cuentos, 1976); *Un delfín y la luna* (cuentos, 1985); *Jaula* (cuentos, 1991).

los días que nunca consigue triunfar totalmente a pesar de sus luchas. En este punto, por ejemplo, mucho hay de antecedente en la narrativa de Pablo Palacio, básicamente en la ironía de cuentos como «El cuento», o «Señora». Esto permite dejar a un lado el maniqueísmo y, por lo tanto, acercar los personajes a una identidad más humana. Es entonces cuando aparece la noción del *marginal*, es decir, de aquel que, por algún motivo, social o sicológico, no tiene acceso a los cánones victoriosos del sistema, del que está *al margen*, *afuera*. Es, por ejemplo, el payaso traicionado por su mujer en «Ellos que antes se miraban en el agua, ahora no se reconocen en el espejo», de Iván Egüez,[16] que reflexiona así:

> Mientras él rondaba la pista, yo he admitido que en el amor no hay culpables sino hacedores y he dicho que, si bien el amor se posa donde uno menos lo piensa, se queda donde más lo calientan.

O también, el protagonista aterrado de «Reconstituciones del caos», de Francisco Proaño Arandi,[17] que trata de huir vanamente de sus recuerdos:

> Yo corría, pero también las paredes se deslizaban, crecía el agua, insectos fantasmales abatían mis ojos. Crucé ante la mirada desorbitada de Freddy. Podía ver, a mis espaldas, la ciudad cambiante, gelatinosa, horriblemente próxima, despierta en un pavoroso bramido, en un aullido que semejaba venía de lejos, pero que estaba allí, allí mismo, una sirena aguda, ululante, los perfiles siniestros de las cosas como fieras reconstituidas del caos, detrás de mí dislocadas figuras, Freddy, la vieja, voces similares a grietas o fauces en la noche llameante, el vértigo, la percepción de una soledad más amplia, más sólida, una sinuosidad telúrica desde los muros, el miedo, la descomposición, el dedo oscuro del espanto.

Y también es el personaje desconcertado por lo insólito y el azar que, a partir de armar algunos fragmentos del mundo y su acontencer, va construyendo una teoría acerca de la invención y la verdad, como el narrador de «De mujeres, lo insólito y cómo puede morir una gaviota», de Miguel Donoso Pareja,[18] quien en

16. Iván Egüez, (Quito, 1944): *Calibre catapulta* (poesía, 1969); *La arena pública y Loquera es lo-que-era* (poesía, 1972); *Buscavida Rifamuerte* (poesía, 1975); *La Linares* (novela premio "Aurelio Espinosa Pólit, 1975); *El triple salto* (cuentos, 1981); *Pájara la memoria* (novela, 1984); *El poder del gran señor* (novela, 1985); *Poemar* (poesía, 1987); *Anima pávora* (cuentos, 1989); *El olvidador* (poesía, 1992); *Historias leves* (cuentos, 1994).
17. Francisco Proaño Arandi, (Quito, 1944): *Poesías* (1961); *Historia de disecadores* (cuentos, 1972); *Antiguas caras en el espejo* (novela, 1984); *Oposición a la magia* (cuentos, 1986); *La doblez* (cuentos, 1987); *El otro lado de las cosas* (novela, 1993).
18. Miguel Donoso Pareja, (Guayaquil, 1931): *Los invencibles* (poesía, 1961); *Krelko* (cuentos, 1962); *El hombre que mataba a sus hijos* (cuentos, 1968); *Henry Black* (novela, 1969); *Día tras día* (novela, 1976); *Nunca más el mar* (novela, 1981); *Lo mismo que el olvido* (cuentos, 1986); *Todo lo que inventamos es cierto* (novela, 1990); *Hoy empiezo a acordarme* (novela, 1995).

Todo lo que inventamos es cierto se ubica en la asunción de la narrativa desde una perspectiva actual y en la que propone, deliberadamente, la apropiación de todo texto como parte de un gran texto que es la obra literaria; donde lo experimental y la crítica de las conductas éticas se amalgaman. Una narrativa que, en un sentido de permanente enfrentamiento de la verdad literaria con la verdad de la vida, empieza a plantear una visión novedosa y experimental, desde nuevas formulaciones basadas en una visión de la realidad como fragmentos que se sostienen unos con otros, de la escritura narrativa:

> A yo le pasan siempre cosas raras. Por ejemplo, llega a Toronto, Canadá, y se encuentra con que han arrestado a un jugador de béisbol por matar una gaviota. Según los diarios, las cosas estaban así: «Un abogado de Ontario le pedirá a un juez que desestime la acusación de crueldad contra los animales que pesa contra el jugador de los Yanquis de Nueva York, Davie Winfield, por habar matado a una gaviota durante el juego de anoche en esta ciudad» (Toronto, of course)...
>
> Yo no se enteró del descenlace, pero recordó, eso sí, cuando en Guayaquil le hicieron la autopsia a un caimán creyendo que era el cadáver de un náufrago...
>
> Todo lo anterior tiene un solo objetivo: hacer saber al mundo que yo cree en el azar.

Evidencia de la dificultad

En este sentido ya no se trata de una «literatura comprometida» con una causa política como se podía entender el «compromiso» en la década de 1960, sino de una literatura que se plantea asumir como objeto una realidad vista desde una perspectiva mucho más compleja[19], en donde «la dificultad estética» suele

19. Los escritores que en el Ecuador de los años 60 tuvieron una militacia política radical, modificaron su perspectiva y cambiaron, hacia los 70, la militancia política por una «militancia cultural» que privilegiaba el sentido libre de la creación artística. La década del 70, una vez delimitada la relación entre arte y política, superada la etapa del *parricidio*, produce una nueva actitud frente al hecho literario: desplazados por el ascenso del movimiento de masas en la escena política —ya el escritor no es el que guía la redención del pueblo—, por la especialización de las ciencias sociales —ya el escritor no tiene por qué actuar como sociólogo, historiador o antropólogo—, y por la derrota de los movimientos guerrilleros —ya el escritor no tiene que optar entre el fusil y la máquina de escribir—, parte de la intelectualidad tzántzica modificará su punto de vista. El primer número de la revista *La bufanda del sol*, aparecido en enero de 1972, es revelador de este cambio; a propósito de la revista, la nota editorial dice: «...tendrá carácter demostrativo de lo más alto que en creación se esté dando en el sector joven, optando por establecer una apertura de amplio sentido crítico y teórico que permita el ascenso hacia la problematización más general e incida en el forjamiento de una nueva cultura»

plantearse como el primer dilema a la hora de la escritura. El tema de *la dificultad* replantea el hacer literario como un hacer que empieza a convertirse en un hacer profesional, vaciado, hasta cierto punto, de las preferencias políticas del autor. Este reconocimiento de *la dificultad* logra ser literaturizado por cuanto existe una conciencia del acto creativo y del sentido que tiene la literatura como ficción en su proceso de constitución de un mundo autónomo que *re-crea* la «realidad real». Así es como en la década de 1980, la mayoría de una nueva hornada de escritores y escritoras asume su trabajo a partir de los Talleres Literarios —desarrollados en el país por Miguel Donoso Pareja al regreso de su largo exilio en México (1964-1982)— preocupados sobre todo por el desafío de la creación partiendo de la disección del texto y alejados de discusiones ideológicas no pertinentes al acto de la escritura de ficción.

Autores y autoras saben que están conformando un mundo con sus propias leyes y literaturizan ya no solo el proceso subjetivo del acto creativo —como en el cuento «La gillette», de Ubidia—[20], sino que, además, ponen en evidencian la estructura de lo creado, como en «Luisa Paijós», de Gilda Holst:[21]

> Mi personaje se llama Luisa Paijós, y si bien es cierto que conozco a una persona con ese nombre no quiere decir que sea ella. Sin embargo, quisiera que se le parezca, quisiera robar una particularidad extraordinaria de ella sin que se diera cuenta, sin que siquiera lo sospeche. A esta dificultad (sin sospechas), añádase la particularidad misma: su tono de voz, o talvez debería decir, sus infinitas tonalidades. ¿Cómo captar y luego transmitir a ustedes lo anterior? Admitirán conmigo que es difícil.

Estrategias narrativas

Esto conlleva también la posibilidad de formular, dentro del lenguaje de la narración, elementos *líricos*, como en el caso del comienzo de «Las vendas», de Raúl Pérez Torres:[22]

20. «El hombre está sentado frente a la máquina de escribir. Observa casi con desdén el teclado, los resortes y láminas de acero, aquel inextricable mecanismo que se deja ver entre el tejido de las barras de los tipos [...] Tiene algo dentro del pecho que le impide trabajar [...] Sus ideas no se ordenan en su cabeza y él no hace mucho por ordenarlas. Y es como una angustia postergada, algo como un fracaso para más tarde, lo que lo retiene allí, dudando entre levantarse del asiento y largarse para cualquier parte o de una vez, empezar a llenar con desgano en verdad, la blanca página que tiene ante sí».
21. Gilda Holst, (Guayaquil 1952): *Más sin nombre que nunca* (cuentos, 1988), y *Turba de signos* (1994).
22. Raúl Pérez Torres, (Quito, 1941): *Da llevando* (cuentos, 1970); *Manual para mover las fichas* (cuentos, 1973); *Micaela y otros cuentos* (cuentos, 1976, Premio Nacional de Cuento Universidad Central del Ecuador); *Musiquero joven, musiquero viejo* (cuentos, 1977, Premio Nacional

Yo no sé Juanita por qué gladiadores caminos, por qué vastas soledades, por qué encabellados entuertos, por qué laberintos de múltiple pobreza vinimos a dar a esta noche de espanto, a este espantajo de noche, donde te fuiste sacando las vendas ante el ojo perplejo y destartalado de una ventana de hotel y ante el patajo furor de este corazón que ya no suena.[23]

O, en el del comienzo de «En el lago», de Iván Egüez:

Ahora que estás así dormida como una muñeca, es decir sin cerrar los ojos del todo y sin rizarte las pestañas, respirando muerta para que yo no te vea desmaquillada, sin una brisa ni un pájaro pensamiento que te vuele, me he acordado del lago y su transparencia sin fondo, de la pareja que fuimos a sus orillas y del silencio que nos rodeó como una membrana helada, por ajena.

La preocupación por el lenguaje implica también una profundización de los sentidos del texto. El narrador ha dejado de ser esa voz que todo lo sabía sobre los pensamientos y acciones de sus personajes. En el nuevo cuento, por lo general, el narrador no conoce más allá de lo que el lector sabe. La duda es el reconocimiento de la finitud no sólo del héroe, del que ya hablamos, sino de la imposibilidad de abarcar el todo a partir de la mirada del propio narrador. Un claro ejemplo de esto lo tenemos en «Un cuarto lleno de luciérnagas», de Carlos Carrión:[24]

Sería la una serían las dos serían las tres, qué horas serían Dios mío, pero eran siglos allí estirada y solita en esa terrible oscuridad, trabajando horrorosa y conjuntamente con semejante dolor, una cosa que ya no le cabía en el cuerpo y sin tener siquiera el consuelo de poder gritar.

O, también, en «Desimaginaciones», de Francisco Proaño Arandi:

¿Existió Iriarte? ¿Existe, o es sólo una invención de Evelio, tu primo? ¿Una incursión del sueño en lo real? Hemos pedido a Evelio que no diga cómo es Iriarte,

de Cuento «José de la Cuadra»); *Ana la pelota humana* (cuentos, 1978); *En la noche y en la niebla* (cuentos, 1980, Premio Casa de las Américas); *Teoría del desencanto* (novela, 1985); *Un saco de alacranes* (cuentos, 1989); *Poemas para tocarte* (poesía, 1994) *Solo cenizas hallarás* (un cuento, 1995, Premio Juan Rulfo y Premio Julio Cortázar).

23. Raúl Pérez Torres, *Ana la pelota humana*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1978, p.157.

24. Carlos Carrión, (Malacatos, 1944): *Porque me da la gana* (cuentos, 1969); *La mano izquierda y la derecha enamoradas* (poesía, 1972); *Los potros desnudos* (cuentos, 1979); *Ella sigue moviendo las caderas* (cuentos, 1979); *El más hermoso animal nocturno* (cuentos, 1982, premio "José de la Cuadra"); *Una muchacha asolas con el viento* (cuentos, 1985); *El deseo que lleva tu nombre* (novela, 1990)

pero no logra fijar los rasgos, le parece —nos dice— que su cara es de esas que uno en cuanto vuelves la espalda, como si una niebla abrupta cayese sobre ellas.

Las técnicas narrativas utilizadas recurren al lenguaje cinematográfico, al cambio de perspectiva en la narración, al tratamiento libre del tiempo y del espacio de lo narrado. Este cambio de perspectiva nos quiere mostrar la complejidad de un mundo que ya no es visto más como una contradicción en blanco y negro, ni siquiera como una expresión de lo cartesiano. Jorge Dávila Vázquez[25] utiliza el cambio de perspectiva de la narración; por ejemplo, en «El sobrino», para lograr mayor espesor en la historia y evitar opiniones maniqueas:

> Las grandes cacatúas bullaban y bullaban cuando él intentó cazar una libélula azul y zumbadora, entrada por quién sabe qué resquicio y venida de algún jardín remoto de aguas estancadas.
>
> (Educamos al chico, hicimos lo que pudimos por el Ricardito, nadie nos podrá reprochar nunca nada, nada, estamos educando al niño, lo cuidamos, verdad que sí Concha)
>
> Viernes, llega el Villegas, toma el café a las cuatro, conversan, las tres guacamayas verde-chillón ruidean y ruidean...

En un plano todavía más experimental y no exento de humor, cosa, en términos generales, rara en la literatura ecuatoriana, está la propuesta narrativa de Huilo Ruales[26] en «el evangelio según san-yo II: lovstori», texto que, por su brevísima extensión, transcribo completo:

> levántate lázaro. lázaro inerte. una dos cinco veces: lázaro levántate. solamente cuando un viscoso epíteto resbala en su oreja de parafina lázaro con una mueca infantil empieza a moverse. desde la penumbra de la cocina, anaflor prosigue con su consabido vituperio: faltaban pocos minutos para las nueve de la mañana, era la última vez que lo resucitaba

25. Jorge Dávila Vázquez, (Cuenca, 1947): *El caudillo anochece* (teatro, 1968); *Nueva canción de Eurídice y Orfeo* (poesía, 1975); *María Joaquina en la vida y en la muerte* (novela, 1976, premio "Aurelio Espinosa Pólit); *El círculo vicioso* (cuentos, 1977); *Los tiempos del olvido* (cuentos 1977); *Este mundo es el camino* (cuentos, 1980); *Con gusto a muerte* (teatro, 1981); *Cuentos de cualquier día* (cuentos, 1983); *Las criaturas de la noche* (cuentos, 1985); *De rumores y sombras* (tres novelas cortas, 1991); *Cuentos leves y fantásticos* (cuentos, 1994); *Acerca de los Angeles* (cuentos, 1995)
26. Huilo Ruales, (Ibarra, 1947): *Y todo este rollo a mí también me jode* (cuentos, 1984); *Nuaycielo comuel dekito* (cuentos, 1985); *Loca para loca la loca (cuentos para despeinarse la cara)* (cuentos, 1989); *Fetiche y fantoche* (cuentos, 1994, premio "Aurelio Espinosa Pólit").

Irrupción de la mujer

La ciudad que se ha modernizado, ha generado también una visión en movimiento del personaje femenino que aparece —sobre todo en los textos de los escritores de más edad— con la siguiente tipificación señalada por Carlos Carrión: «satisfactora de necesidades elementales, carencia de libertad, falta de ensoñación o ensoñación miserable, adecuación a las circunstancias, destrucción de su personalidad síquico o física». Aunque Carrión señala estas características para un personaje de un cuento en particular («Micaela», de Pérez Torres), es posible admitirlas como constante. Por ejemplo, la chiquilla pobre, arribista, soñadora, repleta de lugares comunes, que oculta su verdadera condición, en «Gabriel Garboso», de Iván Egüez:

> Y ella: tengo diecinueve años, estudio Bussines Administration en la Universidad, sueño con conocer Acapulco y Miami, mi mayor ambición: graduarme y tener una empresa propia. Vivo sola, mis papis están en Europa.

O, la provinciana hipócrita en «Perla», de Jorge Dávila Vázquez, que prefiere vivir en las apariencias antes que en la verdad:

> [...] yo sé que si nos volvemos a encontrar en un tecito de esos con mantelito blanco y pristiñitos y pan hecho por la dueña de la casita vieja consabida, del santo empolvado y el patio y el perro y la mata de ruda y el gato y las conversaciones plagadas de mentiras y los muchas gracias los ay qué rico, y las macetas con el geranio fuccia y las exageraciones, te has de hacer la que no me has visto y cuando me ponga delante me has de decir: «Hola licenciado, ¿cómo está? Hace tiempos que no le veo, ¿Cómo va su mamacita, ya se mejoró del reumatismo? y su hermana Conchita ya dio a luz y su cuñado el senador Palacios, todavía esperando el pobre que se acabe la dictadura y y y ...» Y yo te juro por Dios, que te mando a la mierda.

Esta visión se modifica en los y las escritores/as de menor edad, para quienes la mujer empieza a asumir la historia desde su propio punto de vista, y los personajes mujeres deben hablar desde sus propias aspiraciones vitales. Otra vez, la irrupción de lo marginal, en este caso desde la perspectiva del género, está presente como parte de la problematización de lo moderno. Como señala Cecilia Ansaldo: «Ya en el ámbito de lo conyugal [se refiere al cuento «Los borradores de Adriana Piel»], Raúl Vallejo[27] le saca un gran partido al testimonio dual:

27. Raúl Vallejo, (Manta, 1959): *Cuento a cuento cuento* (cuentos, 1976); *Daguerrotipo* (cuentos, 1978); *Máscaras para un concierto* (cuentos, 1986); *Solo de palabras* (cuentos, 1988); *Fiesta de solitarios* (cuentos, 1992).

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

hombre y mujer levantan sus voces para reconstruir la caída del matrimonio. Prima la visión de la mujer, en un tránsito interesante de la realidad a la ficción (hay un texto literario dentro del texto)». En el diálogo final del cuento, el hombre que ha venido contando la historia toma conciencia de que no es quien escribe la historia sino que solo es un personaje—pretexto de la mujer quien es en realidad la dueña de los «borradores»:

> C: O sea, yo quedo como un pobre pendejo.
> AP: Quedamos como lo que somos...
> C: Me has arrojado de mi propia historia.
> AP: Solo has sido un pretexto para que yo pudiera escribir la nuestra.
> C: Ahora la lúcida eres tú.
> AP: Ustedes jamás entenderán nada. Si una es sumisa la vuelven sirvienta, si una es libre la llaman puta.
> C: Eramos felices, Adriana; no lo niegues.
> AP: Claro que sí. Pero tú querías tu libertad solo. Yo quería ser libre contigo.
> C: Me has utilizado.
> AP: Tú me utilizaste para tu felicidad. Estos borradores son mi soberbia, mi manera de decirte que nuestra historia de amor no tuvo final feliz. Recuérdalo siempre: cuando una mujer piensa puede ocurrir que un traje negro, con pequeñas hombreras, escote asimétrico acentuado con un lazo blanco para disimular unas tetas grandes, sea solo un pretexto.

Profundizando aún más en esta línea, un grupo de escritoras de las últimas hornadas, a pesar de tener un solo libro publicado hasta la fecha[28] y de que su narrativa todavía no se configura con propuestas estéticas y éticas de aliento profundo, han irrumpido en la nueva narrativa para darnos una visión de la mujer desde la mujer y problematizar dicha cuestión desde una perspectiva novedosa: ya no el «objeto amado», sino el «sujeto que ama», ya no el objeto del que se habla, sino el sujeto que habla no solo desde su punto de vista sino desde su propio tono de voz. La cosificación y el entrampamiento de la mujer en su rutina de trabajo que un día, vieja ya, se ve arrojada de su propia existencia como un ramo de rosas marchitas, contada, a través de una historia con un particular manejo del tiempo de lo narrado, en «Rosas rojas para mi secretaria», de Livina Santos:[29]

> Bueno, yo primero estaba por la liberación femenina, por la igualdad de derechos y todo eso... Pero después vino el trabajo y me comenzaron a tratar como a una dama... Me daba cuenta de que cedía, que aceptaba las cosas, pero también me daba

28. Diciembre de 1994. Excepto Aminta Buenaño, quien ha publicado dos libros.
29. Livina Santos, (Guayaquil, 1959): *Una noche frente al espejo* (cuentos, 1988).

pereza profundizar en el asunto... Sin embargo, un día me quedé fría. Nos habían regalado un ramo de rosas para el día de las secretarias y nos reunieron a su alrededor para tomarnos una foto... Como a los diez días de llegado el ramo vino el chico de la limpieza y sin ninguna consideración lo cogió, lo echó en un tacho y se lo llevó. Sentí deseos de caerle encima, de arañarlo y de exigirle más respeto, pero el tipo salió tan rápido como entró y no supe qué hacer en ese mismo instante, porque a los cinco minutos yo ya me había decidido. Nadie objetó lo de mi jubilación, pero tuve que quedarme quince días más enseñándole el trabajo a una florecita linda, fresquita, a quien seguramente, a estas alturas, se le estarán cayendo sus primeros pétalos.

El enfrentamiento a la permanente seducción o al acoso sexual masculino —tema este último que es inédito en nuestra literatura—, por parte de una mujer es problematizado a través de una conversación conceptual sobre el «problema de la mujer», en la que ella, cuando el hombre —aparentemente liberal— le hace la propuesta de «ir a la cama», le responde «que no» y él queda al descubierto en su falsía, en «Palabreo» de Gilda Holst, que al estar narrado en una segunda persona masculina destinataria acentúa la arremetida irónica y despiadada contra el machismo:

Le expusiste con seriedad toda la problemática femenina latinoamericana para ayudarle a tomar conciencia. Entre cigarrillo y café y un perdón por tropezar con su rodilla... le decías que la lucha de la mujer burguesa casi siempre se concretaba en la relación de los sexos... Y como repetías un tanto angustiado que los resultados de la encuesta Hite no podían aplicarse en Latinoamérica te respondió que tal vez tuvieras razón, y bajaste tu mano por su brazo, cogiste su mano con ternura y te molestó un poquito que se comiera las uñas... le dijiste quita esa cara mujer y te decidiste con voz muy ronca y muy baja a preguntarle si quería ir a la cama contigo; cuando ella contestó que no, tú, te sorprendiste.

La búsqueda de la propia libertad por parte de la mujer es un tópico que la escritoras están desarollando; incorporando esa marginalidad que durante una época perteneció de manera casi exclusiva a los personajes populares como Julio Jaramillo. Un ejemplo de esto lo podemos leer en la historia de la mujer que recorre la ciudad en «De calles y maquetas», de Marcela Vintimilla.[30]

30. También hay que considerar el trabajo de Liliana Miraglia y María Eugenia Paz y Miño.

Una visión de la infancia

No se ha tratado con frecuencia la visión infantil acerca del mundo en la nueva narrativa, aunque encontramos un fresco ejemplo en dos cuentarios: *El día de las puertas cerradas*, de Oswaldo Encalada Vásquez,[31] situado en la simplicidad de la vida rural de niños y niñas que perciben a su manera el juego, la leyenda, el descubrimiento del mundo adulto, y *Siempre se mira al cielo*, de Eliécer Cárdenas,[32] donde se trata de una infancia que se recupera con nostalgia, que se ha vivido con sufrimiento, que guarda en sí la magia de la inocencia, del deslumbramiento. Ese destello que aparece en la vida del narrador de «La puñalada dulce» cuando se abraza por primera vez con su tío Antonio, el extraño:

> Que debía cantar bonito y tocar guitarra por lo menos tan bien como papá, pensé mientras duraba el abrazo de ese extraño que era mi tío Antonio; el perdido, el viajero, el que salió mala cabeza, el hombre que robó todas las aventuras que estaban a la familia deparadas. Tal vez por eso papá era tan triste, tan fríamente sedentario.

La compleja sexualidad

Como consecuencia del conflicto permanente en que se encuentran los personajes, la sexualidad es tratada como parte del complejo esquema de relaciones y vivencias de los seres humanos. No hay temor ni mojigatería en presentar lo que tiene que ver con la sexualidad de manera explícita. Pero no es una sexualidad que se vislumbra en la fiesta, sino en el sufrimiento; es como si los seres que acceden a la ciudad moderna no supieran qué hacer con esa libertad sexual que de pronto tienen entre sus manos, es como si el descubrimiento de los cuerpos de los seres que no pertenecen a nadie solo causara dolor.

En «Un delfín y la luna», de Marco Antonio Rodríguez, la escena sexual que presentamos como ejemplo, lleva en sí una crítica social a una forma de ver la sexualidad:

31. Oswaldo Encalada Vázquez, (Cuenca, 1955): *Los juegos tardíos* (cuentos, 1980); *La muerte por agua* (cuentos, 1980); *El día de las puertas cerradas* (cuentos, 1988).
32. Eliécer Cárdenas, (Cañar, 1950): *Hoy, el general* (cuentos, 1971); *El ejercicio* (cuento, 1971); *Juego de mártires* (novela, 1976); *Polvo y ceniza* (novela, 1979); *El silencio profundo* (novela, 1979); *Háblanos Bolívar* (novela, 1983); *Las humanas certezas* (novela, 1986); *Morir en Vilcabamba* (teatro, 1987); *Siempre se mira al cielo* (cuentos, 1988); *Los diamantes y los hombres de provecho* (novela, 1989); *Diario de un idólatra* (1990); *Que te perdona el viento* (novela, 1991).

Entonces, mediante un semi carpado tuve en mis manos a Matilde. La sorprendí con un abrazo a lo Brutus y la besé frenético en la mata de pelo hecho casi una sopa, mientras ella no se esforzaba mayormente por zafarse de mis musculosos brazos y el rudo aunque natural fregoteo. Así estábamos, cuando el momento menos pensado me vine, figurando riduculeces entre el abuelo y Hortensia, sin siquiera haber desenvainado mi sota de bastos —construcción vernácula de mi abuelo que hizo furor entre los latinos de allá— (Tengo propensión a terminar seminalmente rápido. El Doctor Shermann aducía a corrientes profundas de vitalismo heredado). Producido el espasmo aflojé a Matilde que a paso ligero, no corrió, se alejó de mí riéndose de modo contenido pero naturalmente irónico.

Aminta Buenaño[33] explora desde otra orilla la sexualidad y nos presenta a mujeres que descubren el lenguaje de la piel, asumiendo su propio deseo, desde una conciencia femenina que impugna la visión masculina de lo sexual. Un ejemplo de cómo se está incursionando en ese nuevo tópico es esa primera persona, desde la cual la voz narrativa femenina asume el placer y la frustración de una relación adúltera con un hombre más joven:

Puedes estar seguro que en mi memoria tu imagen nunca librará la batalla de los años; ni se apagarán, cuando los vientos corran, tus sueños; nada despojará tu juvenil esencia. Todo está en su lugar, querido mío. Todo igual y cierto. Indescriptiblemente hermoso y lleno de misterios, como una fugaz aventura que sembró en mí aquel extraño signo de la vida...

La cuestión homosexual es abordada con crudeza por Javier Vásconez en «Angelote, amor mío», a partir de la muerte de un homosexual, famoso en los altos círculos sociales de la capital, que es recordado por su amante:

De golpe apareces tú, Angel violador, tú que nunca lograste penetrar en los recovecos de la miseria, ya que siempre hubo un amorcillo hambriento, un querubín desolado que te flagelará, que tu pene porfiado entrara, que empujara con furia tu ojo vital, tu estrella de anís en tu ano lunar, tu rosa de los vientos con los aromas de pedos, tu brújula pidiendo, exigiendo, clamando a gritos por una torre mayor en los atrios de los conventos, en los baños públicos, en los zaguanes húmedos del centro, en los parques, en las escribanías, en esos hoteluchos que sin duda frecuentabas portando el bastón, sombrero y bufanda de seda blanca para resguardarte de las miradas indiscretas.

33. Aminta Buenaño, (Santa Lucía, 1958): *La mansión de los sueños* (cuentos, 1985); *Un fulgor en la oscuridad* (cuentos).

Según el criterio de Jorge Dávila Vázquez, el protagonista de «Los paseos alucinados del profesor Reina», cuento de Raúl Vallejo «sobre la homosexualidad y la decadencia, es un ser terrible en medio de su bajeza disfrazada de soledad, esteticismo y devoción; una especie de demonio corruptor que contamina lo que toca, pero el narrador-personaje lo trata de un modo hondamente comprensivo que refleja la actitud general del autor frente a la condición humana, tan atormenda y abismal a veces».[34]

Esta presencia de la homosexualidad y de personajes homosexuales que buscan su propia conciencia es también producto de una modernidad que, al mismo tiempo que desarrolla prácticas más libres, crea los mecanismos para la censura y la marginación de aquello que haga ruido en un modelo ecónomico liberal que requiere de una ideología ultra conservadora y a ratos fundamentalista para sus prácticas éticas. La nueva ciudad alberga como parte de los marginales a esos seres que la pueblan de escándalos, ubicándose en la mitad de una conciencia que nace y otra que muere.

Utopías y sabores distintos

En los últimos años una nueva vertiente está abriéndose espacio. Se trata de textos que introducen el elemento fantástico, que evidencian los elementos absurdos de la vida cotidiana hasta convertirlos en partes de una realidad-otra que, narrada desde esa esfera no-real del mundo, nos permiten una mirada profunda, paradójicamente, sobre la realidad concreta que en el relato se nos volvió distinta y distante. La utopía arriba a la narrativa, entonces, como una manera de expresar las múltiples posibilidades de lo moderno.

Un libro pionero de esta propuesta es *Divertinventos (libro de fantasías y utopías)*, de Abdón Ubidia: una fábrica de verdades que tiene que alterar el tiempo y el espacio para complacer a sus clientes, relojes que marcan el tiempo al revés de tal forma que el dueño ve como se acerca la hora de su muerte, espejos que perpetúan ese instante prohibido de cada uno, ciudades diminutas con seres humanos diminutos, seguros contra robos de automóviles que destruyen sin piedad a los ladrones, libros comestibles, etc. En él, Ubidia, abrió un camino y retomó un ámbito más para la libertad de escritura, y también hizo evidente que los espacios para las grandes problematizaciones parecen cerrados de momento, y entonces las narraciones breves y leves nos pueden ser propicias para reinventar un mundo caracterizado por la fragmentación.

34. Jorge Dávila Vázquez, «Fiesta de solitarios, libro de Raúl Vallejo», en Libroteca #11 (agosto-setiembre de 1992), p. 8.

Jorge Dávila Vázquez también ha transitado con éxito por este camino en su libro *Cuentos breves y fantásticos*: mundos inventados con sus propios habitantes, ciudades, mitos, dioses y héroes; una zoología fantástica; la recreación de los antiguos mitos griegos, una visión nueva sobre las realidades de siempre que nos deja un sabor extraño, en el sentido de haber visitado otra esfera de la realidad después de su lectura, etc. Algunos de los textos de Liliana Miraglia[35] en *La vida que parece* («Una carta para Ivonne», «El infierno», o «La venta del solar») también están sumergidos en atmósferas que rompen la lógica de la realidad cotidiana. Y, si queremos buscar antecedentes, dentro del período los podemos encontrar en las anticipaciones de Carlos Béjar Portilla.

Al parecer, la percepción de la ciudad moderna nos ha permitido desbordar las ideas viejas que sobre la realidad real hemos tenido hasta hoy. Estamos paladeando nuevas constituciones de esa modernidad que, finalmente, desarticuló al sujeto imbuído en prácticas de respuesta inmediata a los problemas del mundo. La narrativa ecuatoriana de los setenta a nuestros días da cuenta de un proceso en donde la modernidad fundada por el aparecimiento explosivo del petróleo ha dado paso al fragmentarismo de fin de siglo, donde los sujetos marginales se están reacomodando permanentemente, luchando por ver y ser vistos, y en donde utopías, también fragmentarias, empiezan a ser construidas con timidez. ❖

35. Liliana Miraglia (Guayaquil, 1950); *La vida que parece* (cuentos, 1989).

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
4/1995-1996/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

IDENTIDAD/LITERARIEDAD: MARGINALIDAD Y POSTMODERNIDAD EN CENTROAMÉRICA

Arturo Arias

Un fantasma recorre la totalidad de la narrativa centroamericana: el fantasma de las literaturas invisibles. Una literatura invisible es una literatura que nadie lee, que nadie comenta, con la cual nadie dialogiza, a la cual nadie toma en cuenta, que se muere solitita de pura tristeza. Una literatura invisible no es tanto el fantasma de Hamlet como el fantasma del Gaspar Ilóm.[1] La invisibilidad en la literatura no tiene nada que ver con transparencia, y menos todavía con calidad literaria. Sí tiene mucho que ver con la circulación de productos culturales producidos en la marginalidad de la marginalidad, con su falta de existencia dentro de centros hegemónicos de decisión cultural que validan algunas formas de literariedad e indiferentemente descartan otras. Como resultado de esto, el mapa literario de Latinoamérica no se asemeja al que vemos impreso en atlas y libros científicos.

En el mapa literario de la mayoría de departamentos de castellano de universidades estadounidenses, la frontera sur de México —la planicie occidental de Chiapas y la Sierra Madre del Sur— conecta directamente con la cordillera de los Andes. Asimismo, de la selva Lacandona se desprenden los ríos Paraná, Paraguay y Yaguarón, emergiendo esa grandiosa cornucopia literaria que es el Cono Sur. Como San Simeón en California, existen algunos castillos en su costa del Pacífico, posiblemente en ese vértice por donde las playas de la bahía de Huatulco comienzan a crecer cancerosamente hacia las cumbres borrascosas de la sierra andina. Son los castillos de Vargas Llosa, en una mítica Miraflores transplantada a la vertiente del río Suchiate, y el de García Márquez en una

1. Personaje mítico de la obra maestra de Miguel Angel Asturias, *Hombres de maíz* (1949).

igualmente mítica Aracataca que no es sino una Tapachula más chiquita. En este mapa literario, Centroamérica no tiene razón de existir porque, como todos sabemos, ese rincón perdido del mundo solo produce revoluciones y dolores de cabeza pero ninguna literatura digna de encomio.

En un trabajo anterior indiqué que a partir de los años noventa, la región había «salido de la historia.» Es decir, había dejado de ser foco de conflicto —y de atención— para el primer mundo. Dije, asimismo, que en el istmo la textualidad surgía desde la marginalidad de la marginalidad. Su discurso no solo era marginal en relación a los centros de poder mundial, sino incluso a los pequeños centros de poder marginal: México, Buenos Aires, Sao Paulo. Afirmé que los textos de la región son inexistentes porque no tienen existencia real en los centros hegemónicos de poder cultural. Los escritores del istmo están en busca de un crítico y, las más de las veces, de un editor.

Cuando se trata de la discursividad centroamericana, la mayor parte de estudiosos del primer mundo tienen problemas viendo lo que está parado frente a ellos. Como lo era antes la literatura femenina, africano-americana o gay para los anglo-sajones, las voces centroamericanas siguen siendo elusivas, vaporosas, difíciles de reconocer, aún cuando estén allí, a la vista de todos, inmortales y magníficas, como integrando una de las mejores selecciones de futbol de todos los tiempos. ¿Acaso la alineación de un equipo de estrellas, de once jaguares en llamas en la cual tuviéramos a Rigoberta Menchú en la portería, Ernesto Cardenal, Sergio Ramírez, Carlos Martínez Rivas y Carmen Naranjo en la línea defensiva, Rafael Arévalo Martínez, Miguel Angel Asturias, Pablo Antonio Cuadra y Luis Cardoza y Aragón en la línea media, y con los rapidísimos Augusto Monterroso y Claribel Alegría en la punta de lanza, no estaría en posibilidades de disputar con honor cualquier copa del mundo?

Y, sin embargo, hay todavía críticos que la niegan, o achican la obra de Asturias para escamotearnos nuestra silla dentro del canon oficial, dejándonos sumergidos en la invisibilidad más ignominiosa.[2] Disipado el polvo de las batallas y desenterradas las fosas comunes, los críticos culturales no nos pueden o no nos quieren ver.

Por eso, Augusto Monterroso narra en *Los buscadores de oro*[3] que un 23 de abril de 1986, a los 65 años de vida y poco después de que su obra empezara a recoger elogios críticos en España, fue invitado a Siena, Italia, a dar una plática.

2. Un conocido crítico uruguayo tuvo el descaro de afirmarme en una conversación personal, frente a otro conocido crítico, que solo dos premios Nóbel estaban «mal dados»: Gabriela Mistral y Miguel Angel Asturias. No matizó siquiera las implicaciones de referirse a la única mujer latinoamericana con un premio Nóbel, y al único escritor mestizo que cuestionó su propia identidad e intentó re-construir discursivamente el sujeto y la cosmovisión indígenas.
3. Augusto Monterroso, *Los buscadores de oro*, México, Alfaguara, 1994.

Después de haber sido elogiosamente presentado, comenzó diciendo: «Como a pesar de lo dicho por el profesor Melis es muy probable que ustedes no sepan quién les va a hablar, empezaré por reconocer que soy un autor desconocido, o, tal vez con más exactitud, un autor ignorado.»[4] Enseguida dice que, en forma dolorosa, se sintió como 30 años antes, llorando de humillación durante su exilio, porque se dio cuenta de que había llegado a «lo más alto a que podía haber llegado a aspirar como escritor del Cuarto Mundo centroamericano, que era casi como venir del primer mundo, del candor primero que decía don Luis de Góngora.»[5]

Nuestra tarea actual, terminada la guerra, es la de devolverle la mirada crítica a las prácticas discursivas centroamericanas. Tenemos que meterlas a los debates contemporáneos, asegurarse que reciban invitaciones a las fiestas, les sirvan su copita, y tengan con quién platicar. Entonces, ellas se defienden solas. Porque, aunque parezcan habitar las sombras, estar escondidas de la historia, incluso de la historia oficial de la periferia latinoamericana, fuera de nuestro campo de visión, ausentes del pensamiento, caminantes en la oscuridad, almas perdidas, pálidos habitantes de la noche ligeramente sospechosos, en realidad están en buena salud, rebozantes de energía, son sólidas y sexys, inteligentes y divertidas, pícaras pero políticamente consecuentes, lo tienen todo menos el reconocimiento de la Autoridad. Aunque marginada, el problema no está en ellas sino en la naturaleza de la academia que la margina. No tendrán quién las saque a bailar, pero se encuentran muy bien, gracias; bonitas, graciosas y bien vestidas, y ya le llegará su turno de ofendidas, como dijo Roque Dalton.

Es una literatura que está pasando penitencia y ayuno, pero ningún tipo de abstinencia. Es una literatura marcada por su origen, pero no es la marca de Caín de la cual nos hablaba Hermann Hesse, sino la mancha mongólica de nuestros origenes mayas popolvújicos. Consecuentemente, cuando hablamos de su marginalización, no debemos excluir una lectura que no quiere ver las raíces étnicas de la identidad del abigarrado sujeto centroamericano, la de todos y no solo la de Menchú, como una de las posibles explicaciones de nuestra exclusión en la cosmopolita sociedad literaria que a pesar de sus actuales gesticulaciones, sigue suspirando con la centralidad blanca anglofrancesa como eje a partir del cual realiza la mayor parte de sus lecturas.

La literatura centroamericana es cualquier cosa menos eso. Sería como querer leer a Toni Morrison como blanca, a Manuel Puig como heterosexual. Sería deformar el sujeto hablante. De allí que sea tanto más cómodo reconstruir la geografía literaria que hacer el esfuerzo por re-conocernos en esa otredad

4. Ibid., p. 11.
5. Ibid., p. 12.

periférica y fronteriza que es el mestizaje híbrido centroamericano cuya idiosincracia, a pesar de todo, empieza y termina siempre en la mayanidad. Para la crítica latinoamericana descendida de los barcos rioplatenses, siempre es más fácil considerarse un hijo menor de la tradición racionalista del iluminismo occidental que tener que bregar con la problemática de infernales identidades retorcidas tan obscuras como descuartizadas, cuyas extremidades se encuentran en territorios disímiles, y sus flageladas almas en pena se rehúsan a desaparecer.

Una breve reflexión sobre el *Popol Vuj*

Hasta la fecha, se continúa debatiendo la autoridad/autorariedad del *Popol Vuh*. Dentro de esos polémicos encuentros y desencuentros, una cosa queda clara: después del holocausto de la conquista, cuando el pueblo quiché sintió la inminencia de su exterminio y supo que su particular modo de vida había llegado a un fin tan abrupto como de pesadilla, surgió la necesidad de dejar palabra escrita de su experiencia. Dejar un testimonio que, con polisémica belleza lingüística, registrara quiénes eran, de dónde venían y lo que habían sido como cultura. Quisieron dejar trazos de su pasaje por este planeta, salvar lo que podían de su ser. Así, otros podrían saber cuánto habían amado y sentido la vida, descubrir la ternura con la cual habían acariciado la tierra generadora del maíz. Así, otros sabrían que nunca habían sido bestias ni piedras, sino personas con carne caliente y almas insaciables.

Saberse al borde del exterminio, y necesitar afirmar su existencia: difícilmente podemos concebir drama más intenso, más desgarrador. Sin embargo, de esa contemplación de su propia muerte surge la energía para decirse diferente, para validarse a sí mismo, para reconfortarse en el acto de morir, para denunciar la injusticia del crimen cometido contra ellos, para sonreír en medio de las torturas, para decir «yo soy» en la pálida cara de los vencedores, de los conquistadores del maíz. Yo soy y seguiré siendo, y mi sombra, por debilitada que se encuentre, los perseguirá hasta el día en que todos los muertos que fueron enterrados con los ojos abiertos, puedan por fin cerrarlos cuando exista de nuevo la justicia sobre la faz de nuestra tierra.

En esa problemática encontramos el origen de la escritura del *Popol Vuj* alrededor de 1540. Es un ejemplo paradigmático de toda la discursividad centroamericana hasta nuestros días. Novela, poesía o testimonio, los textos centroamericanos se atormentan para que los viejos muertos y las nuevas legiones de muertos, y torturados, y desaparecidos, puedan por fin cerrar sus ojos. De allí que esas prácticas discursivas sean tan retorcidamente barrocas: narrativas nacionales que son también regionales, que articulan relaciones sociales imaginarias entre comunidades imaginarias que son nacionales, pero también regio-

nales, pero también apátridas, libros prohibidos en sus tierras de origen a pesar de que todos sus lectores potenciales son analfabetos, tallados con rigor digno de cualquier público a pesar de que éste ignora su existencia, a veces hasta escritas en latín y muriéndose en las nieves de Bolonia con sabor a tortillitas con frijoles.

Dicha motivación trasciende la problemática de los géneros literarios. A diferencia de la centralidad primermundista donde los hombres blancos y heterosexuales se comieron solitos el banquete y apenas si dejaron migas para los demás, en Centroamérica todos nos quedamos viendo la fiesta desde afuera, hambrientos, a la intemperie y bajo la lluvia. De allí que a la hora de hacer visible la invisible textualidad, tenemos que abrirle la puerta a todos por igual, sin exclusiones. Todos se mojaron y todos tienen hambre.

Veamos, entonces, qué pasa con la problemática identidad/literariedad en dos casos concretos. Nos limitamos a dos por motivos de espacio y tiempo. No por eso dejan de ser metonímicamente ejemplares de la búsqueda que encontramos en las contemporáneas prácticas discursivas del istmo, y de cómo esta búsqueda encuentra en los lugares quizás menos esperados sus raíces popolvújicas.

Voces en el tiempo, diálogos en el espacio: *El asma de Leviatán*

El período guerrillerista se cerró en 1990 con la derrota electoral del frente sandinista. Ese mismo año salió a luz la novela *El asma de Leviatán* del salvadoreño Roberto Armijo.[6] *El asma* es emblemática del fin del período histórico mencionado. Es una especie de gozne/bisagra entre lo que se cierra y el nuevo momento que tentativamente se abre. El texto se ubica todavía dentro del marco ideológico del período guerrillerista. Anuncia, sin embargo, en su misma forma que «huye» del realismo mimético, una nueva comunidad imaginada, enunciada ya con parámetros postmodernos.

El asma no cuestiona la centralidad de lo literario como discurso que conforma una identidad y una cultura nacionales. Pero sí cuestiona la centralidad del escritor/intelectual como vanguardia protagónica de cualquier transformación social, como líder político-moral de la nación. Sus contradicciones conceptuales y formales se encuentran inscritas precisamente en esta incongruencia: no renunciar a la centralidad de lo literario, pero sí a la centralidad del *«poeta»* como ser iluminado, como «pequeño dios», como el autodesignado vocero oficial de

6. Roberto Armijo, *El asma de Leviatán*, San Salvador, UCA Editores, 1990. Todas las citas en el presente trabajo corresponden a dicha edición.

los que no tienen voz. Dicha disyuntiva representa el esfuerzo de su escritura como experiencia-límite. Constituye un marco que encasilla, que genera una disparidad en su sistema de pensamiento.

El texto está construido de discursos «del otro», habla dentro del habla, enunciación dentro de la enunciación. El sentido no es lineal ni racional. La diégesis, el relato puro, es el proceso del poeta Roberto de escribir, durante su exilio en París, una novela titulada *El asma de Leviatán*. Mientras la escribe, discute su contenido y premisas con su amigo chileno Lucho, sufre ataques de asma provocados por el clima y por la crisis política salvadoreña, y tiene una relación afectiva con la Gacela Cartesiana. En medio de la escritura, el médico rural Terencio Pineda, su padre, muere en El Salvador. Al recordarlo, el poeta evoca lo que él le contó sobre la historia, geografía y naturaleza de su país más o menos durante los anteriores 100 años (lo cual incluye lo que a su padre le contó también su propio padre, su suegro Francisco Navarrete, su hermano Alfonso y su amigo y vecino Jacinto Pichinta).

Al desplazarse (casi podría decirse «desparramarse») por el tiempo y espacio, *El asma* plantea la problemática del sujeto periférico/subalterno. Se interroga sobre él al fusionar el arte y la vida como modo de ser y búsqueda ética. Para que Roberto encuentre la autoridad para hablar, tiene que sentirse cargado del poder que le da transmitir las historias de otros. La autoridad de esas voces queda validada por su procedencia étnica y por su enraizamiento en el imaginario social que conforma el modo de ser subalterno. Por ello, el poeta tiene que recoger dentro de su voz las voces del padre, de Jacinto Pichinta, las voces que narran y le dan sentido a una historia que a veces se acerca más —y de manera deliberada— a un mito fundacional que trae al primer plano recuerdos nostálgicos de una identidad colectiva y compartida que amarra el presente con sus orígenes. El poeta puede hablar solo en la medida en que está consciente de que su voz no es «solo su voz». Es una voz heteroglótica, cargada de todas las voces que cuentan, que constituyen el discurso sobre «qué es El Salvador».

El poeta no quiere erigirse en «voz de los que no tienen voz», en Autoridad que habla «en nombre del pueblo», que subsume al pueblo dentro de su propio ethos. Cuenta la historia que su padre le contó a él, a quien se la contó Jacinto Pichinta, campesino de origen indígena. Tanto el padre como Pichinta contextualizan elementos de la tradición, ritos populares y estilos de vida comunales que se trasladan a cierto tipo de imaginería sin tiempo, mítica, que autodefine la sobrevivencia de una población que se visualiza entrelazada y relacionada entre sí. El juego de voces autoriza al poeta a hablar sin que su habla sea un apoderarse de los discursos de los «que no tienen voz,» como solía decirse cuando, desde la óptica de un modelo vertical de representación que coincidía con la lógica del vanguardismo comunista que dirigía la revolución «en nombre

del pueblo», se pensaba que solo la voz de El Poeta podía redimir a las «masas mudas».[7]

La marcada añoranza por el pasado prehispánico perdido es verbalizada a través de Jacinto Pichinta. Es una voz que no solo articula de manera explícita episodios del *Popol Vuj*, sino que se articula como un discurso fundante de manera análoga a dicho texto. Este fenómeno va más allá de los límites intratextuales de *El asma*. Al examinar otros textos de la época, tales como *Cenizas de Izalco* (1966) de la salvadoreña Claribel Alegría o *La mujer habitada* (1988) de la nicaragüense Gioconda Belli —para no hablar de los autores guatemaltecos, pues estos lo hacen casi sin excepción— vemos que en prácticamente toda la novelística centroamericana del período guerrillerista 1960-1990 aparece el deseo de una identidad fundada en el *Popol Vuj*. En otras palabras, la novelística de este período busca o bien negar o bien huir del discurso occidental para rearticularse al interior de otro espacio simbólico: el espacio maya, prehispánico.

Existen peligros en la expresión de ese deseo. Pueden crear un binarismo autenticidad/inautenticidad, en el cual lo maya es representado como «lo auténtico,» y lo europeo como «falsa conciencia» en el viejo sentido marxista. Esto puede revertirse en contra de los mismos intelectuales mestizos, como veremos más adelante. La problemática surge al plantearse dicha situación como deseo nostálgico de un mitificado pasado que no representa necesariamente la totalidad de la experiencia fundante para seres híbridos como los mestizos que articulan tal discurso. Está también el problema de vaciar de contenido la representatividad real de la población maya a quien se le usurpa su legitimidad para validar el poder mestizo en la región.

Más allá de la anterior problemática, existe en esos gestos un deseo por negar la hegemonía del discurso racionalista europeo, por revalidar el discurso subalterno constituido por el discurso fundante de la nación maya-tolteca. Lo subalterno aparece entonces articulado dentro del discurso literario. Sin embargo, lo que aparece representado es la esquizofrénica voz fragmentada del híbrido mestizo. El sujeto silenciado por la opresión colonial habla desde dentro de los discursos mestizos que reinstalan la cultura indígena en el centro del ser centroamericano y exigen dicha centralidad para que la misma identidad pueda validarse y legitimarse.

En este caso, el discurso subalterno no es el que mima y parodia un discurso colonizante para así emerger con luz propia. Más bien, el discurso mestizo mima

7. Ver sobre este punto la reflexión de John Beverley en *Against Literature*, Minneapolis, University of Minnesotta Press, 1993, pp. 17-18.

y parodia el discurso hegemónico racionalista, para enseguida hacerse una especie de quite y cederle su lugar al discurso subalterno:

> Jacinto Pichinta cuando hablaba del maíz decía que era el don que el cielo dio al indio, y contaba el milagro de la hormiguita que —según él— fue enviada por un Dios de enantes. Este animalito había descendido a lo profundo de la tierra a buscar el grano. Jacinto decía que nosotros habíamos sido hechos de maíz, cosa que yo siempre le rebatí, pues para mí, la Santa Biblia dice que fuimos hechos de un soplo de polvo; pero volviendo al maíz, es una plantita que nos sustenta y nos da fuerza. (238)

Lo anterior implica una paradoja. Los escritores centroamericanos, en su gran mayoría mestizos, precisan simultáneamente de la discursividad europea y de la identidad indígena para constituir un contradiscurso que los valide como sujetos. Por lo tanto, canibalizan con lujo de creatividad —como estrategia literaria y política— elementos de ambos. Esto, más allá de poner en evidencia su condición híbrida, nos muestra la precaria ambivalencia que el escritor centroamericano es forzado a ocupar en la compleja tarea de, simultáneamente, recuperar las voces nativas y combatir el discurso occidentalizante en el estrecho espacio político y cultural contemporáneo.[8]

El asma intenta solucionar dicha precariedad narrando su propia construcción como artificio literario. El lector tiene frente a sus ojos la evidencia de que la literariedad no es la «realidad» en un sentido positivista, sino una «realidad discursiva». No es la «realidad salvadoreña», sino los discursos que buscan construirla simbólicamente:

> ...¿Cómo va tu novela?» «Fijate que tengo problemas con el cierre de Leviatán». «¿Qué ha pasado?» «Bueno, yo he pensado, a ver que te parece, con un viaje». «¿Cómo? ¡No entiendo!» «Es decir, yo recorro mi itinerario. Camino de Xibalbá a Sevres Babilone, y deambulo toda una noche por París, después regreso, cojo mis valijas, y me voy»... ¡Ah, Netza, no está mal!... (sic; 224)

Dentro de la «historia», el poeta está en el proceso de escribir una novela llamada «El asma de Leviatán». El retorno al hogar es un subirse a un barco que puede estar en el Havre «o duerme en Xibalbá». Ese barco se llama «Leviatán». No es entonces una vuelta «real» a su tierra natal. El poeta se va al Salvador que ha constituido discursivamente como un gran hüipil de palabras, al Salvador

8. El problema de esta situación, desde luego, es que los escritores mayas empiezan a reclamar ese espacio para sí, y a disputárselo al escritor mestizo tanto en el plano discursivo como en el político.

soñado, imaginado, equiparado con Xibalbá. Su casa es su infierno porque su infierno es su ser. Del mismo solo puede escapar por medio del acto creativo y solo puede llegar al espacio de la imaginación. La verdad del poeta solo es extraída por medio de la única técnica disciplinaria que puede efectivamente acatar: el acto creativo.

Gloria Guardia: el paródico socavamiento de la élite panameña

Ese barco llamado «Leviatán» tiene, sin embargo, que cruzar el canal de Panamá antes de llegar al puerto de La Libertad. Panamá tiene la narrativa más desconocida, más olvidada, más «invisible» de toda Centroamérica. Supuestamente es la que, geográfica y culturalmente, se encuentra más alejada del Mayab. Examinemos, sin embargo, *El último juego* (1977).[9] Con el empleo sutil de la parodia pone en evidencia no solo la marginalidad de la mujer sino también la vacuidad, la ausencia de subjetividad vital, por parte de los hombres que históricamente ejercieron el poder desde la artificiosa constitución de la nación en 1903 hasta el general Omar Torrijos. Esa vacuidad tiene que ver con la negación de lo indígena por parte del panameño.

En *El último juego,* la voz discursiva corresponde a Roberto «Tito» Garrido, abogado, diplomático de carrera y miembro de una de las familias más poderosas del país. Garrido es el principal negociador de un nuevo tratado sobre el Canal. Mariana es su amante. La voz, en corriente de pensamiento o fluir de conciencia, corresponde a un hombre. Sin embargo, es una voz apropiada por una mujer. Entonces, al tener la mirada de Roberto sobre Mariana, no es solo la objetivización de una mujer por un hombre lo que tenemos allí. Tenemos la puesta en escena de dicha representación —la mujer como objeto contemplado— por otra mujer con el afán expreso de desenmascararla, de desmontar el proceso por medio del cual se realiza dicha objetivización. Tenemos una relación entre el orden masculino, el poder masculino, y la escritura femenina. Es un sutil proceso dialógico en el cual se desmonta gradualmente la subjetividad masculina para subvertir el mundo monológico del patriarcado aristocrático que Garrido representa. El anterior proceso se da por una transgresión sutil: articular los enunciados del propio Garrido para que a través del discurso patriarcal mismo —a través de la decepción del discurso irónico— sea subvertida la pretensión de poder que ésta representa sobre la base de un mítico pasado fijo.

9. Gloria Guardia, *El último juego,* San José, EDUCA, 1977. Esta novela fue ganadora del Premio Centroamericano de Novela en 1976.

En un instante crucial del texto, Garrido recuerda su cuerpo trenzado con el de Mariana, y se fija en la naturaleza de esa «piel morena» de ambos mezclándose una con la otra. Este elemento se vuelve a colar más adelante cuando tiene un encontrón con un hombre de negocios japonés. Garrido le responde altaneramente, y el japonés le reprocha ser tan categórico:

> — Es nuestra manera de ser, ¿qué quiere? —le contesto con ganas de acabar de una vez por todas con el tema—. Ya me conoce, conoce a los panameños y debería estar acostumbrado...
>
> — Pero, eso no deja, por ello, de ser una actitud arriesgada perjudicial—, me dice otra vez *con la petulancia, con el airecillo de yo-soy-más-que-usted-indio desbocado...* (84; mi subrayado)

El japonés nunca lo acusó de ser indio. Pero Garrido se enoja porque lo «lee» en los ojos del japonés. Allí se reafirma la contradicción del elemento étnico. Hasta esos instantes, Garrido ha aparecido textualmente como el emblema de la narrativa universalista moderna. Estudió en Choate, «donde estudiaron Joe y Jack Kennedy» (87), y luego en Johns Hopkins. Su paradoja es que su fortuna será inmensa, su educación privilegiada, pero sigue siendo «indio», de «piel morena». Su color, su componente étnico, le impiden «pasar» por estadounidense. Es «indio/moreno» culturalmente. Por eso su autoridad está minada ante sus interlocutores: ante los estadounidenses, para quienes representa el agente del «Coronel», la punta de lanza de la reacción anti-colonialista panameña; para la izquierda radical nacionalista, representa el extranjerizante vende-patrias que intenta mantener la presencia militar «gringa» en la zona del canal. Su misma hibridez lo convierte en sujeto caricaturesco, y la caricatura le cede el espacio a la parodia.

Ese temor a su lado «oscuro» está en el centro del recuerdo de su madre. Ella le dijo que ningún hijo suyo puede ser perezoso, porque eso «es sólo de indios... ¡Esos imbéciles se pasan la vida echados en una hamaca esperando que les caiga el coco del árbol y a lo mejor hasta que le vuele los dientes!» (124). Ese racismo maternal está encarnado en una figura que «cuando me acariciaba lo hacía con tal disimulo que ni yo mismo quedaba enterado» (125). El racismo es falta de ternura, falta de cariño, pero es también incapacidad para reconocer al otro, incapacidad para reconocerse a sí mismo y poder confrontar introspectivamente su propia subjetividad.

La dualidad entre sus dos seres —el americanizado y el «indio»— está mediatizada por el valor simbólico que representa la retórica patrioterista. El es hijo de uno de los «padres de la patria». Encarna simbólicamente la «panameñidad», tal y como ésta ha sido entendida desde la constitución del estado-nación hasta los años sesenta. Pero, a partir de la llegada al poder del «Coronel», dicha noción

ha sido desplazada por otro discurso: el discurso radical-populista. Su extremo es el comunicado del Comando Urraca que va a ocupar la casa de Garrido para exigir que las bases militares estadounidenses sean eliminadas. Garrido no se reconoce en ese nuevo discurso nacionalista. El valor simbólico de la panameñidad ha dejado de estar allí, pre-existente a él.

En esa transición, él se encuentra narcisistamente atado a la imagen de su abuelo. La otra «panameñidad» le está vedada, y él mismo la repudia cuando la ve crudamente dibujada en las consignas del comando. Lo que no entiende es que él no puede constituir el sentido del comportamiento del Comando Urraca, porque no es él quien le otorga sentido. Es un sentido pre-existente que envuelve y oscurece su propia subjetividad.

Garrido intenta reprimir la ansiedad que esa situación le genera, pero ésta aflora desde dentro de su propio monólogo interior. En un instante crucial, recuerda con horror cuando Panamá rompió relaciones diplomáticas con Estados Unidos. Allí se dio cuenta que no podía ser estadounidense, pero tampoco sabía lo que era ser panameño. No era el blanco estadounidense occidental que en el fondo quería ser. Tampoco puede identificarse con esa otredad que representa simbólicamente el Comando Urraca, cuyo nombre proviene del legendario cacique indígena que reinaba a la llegada de los españoles. Nunca podrá ser un verdadero actor en el centro del poder mundial porque es panameño. Tampoco puede representar los intereses del pueblo porque es «rabiblanco» y burgués.

Garrido no puede entrar al orden simbólico que define la nueva panameñidad porque no sabe cómo representarse a sí mismo. Se encuentra en un espacio intermedio: es el negociador. No puede nombrar la problemática étnica como factor determinante de su identidad. Le huye al epíteto de «indio.» Pero se ofende cuando Cero, el comandante guerrillero, lo acusa de ser un «rabiblanco de mierda» (161). Entiende la injuria como resentimiento de clase, pero no la asocia con la colorización de la piel. La necesidad de afirmarse blanco/occidental/racional le impide entender su imagen. Le impide reconocer sus significantes culturales.

Esta problemática aparece yuxtapuesta a ese otro teatro fantasmagórico que domina el sueño centroamericano de los años setenta: el operativo guerrillero. La ocupación de su casa por el Comando Urraca juega una posición central. Surge así una oposición entre un discurso cuestionado, relativizado y carnavalizado por todos los otros discursos de la novela, y un acto que es central para cuestionar, relativizar y carnavalizar a Garrido y a su mundo.

En este fenómeno de reacentuación, su discurso intenta excluir de sentido el del Comando Urraca, pero la acción de éste último produce nuevos sentidos en la lectura del texto. Tenemos una disyuntiva en la cual Garrido ejerce todavía el poder de la palabra, pero ya no ejerce control sobre las acciones en torno suyo. De allí que él esté percibiendo su propio sistema de creencias a través del sistema

de creencias del comando, pero el lector está percibiendo el sistema de creencias del comando a través del lenguaje de Garrido. Tenemos una doble traducción ideológica ocurriendo simultáneamente que aparenta esconder la valorización positiva de la acción guerrillera.

Sin embargo, dicha acción es central. Es central para todo el desarrollo del texto, y para todos los referentes simbólicos. La acción guerrillera opera cronotópicamente en el sentido bajtiniano, no simplemente como un mecanismo para ubicar la trama en un tiempo y espacio particulares. Es una manera de conformar y crear la misma desde una óptica particular de sistematizar el conocimiento. Esa visión está dominada por la presencia física del comando guerrillero. Mientras la ocupación de la casa es vivida por Garrido como obstáculo que arruina el final feliz de su narrativa personal, el fenómeno provee un espacio alternativo para explorar esa marginalidad que el comando encarna. El cronotopo de la casa tomada subvierte la narrativa dominante. La ocupación es en sí un acto de creación, un acto discursivo independiente del discurso «consignero» que le acompaña. Es una experiencia específica, una práctica concreta. Establece una diferencia/relación entre el mundo como experiencia de un accionar concreto y la representación del mismo en las prácticas discursivas.

En esa separación del discurso que lo nombra, el accionar guerrillero se constituye como fantasía/deseo dentro del sistema de pensamiento de los años setenta. Es el objeto de más intenso interés para la literariedad de la región durante esos años.[10] Las narraciones lo mencionan como experiencia moral, convirtiéndolo en un lugar de significación. Esta acción se vuelve —en *El último juego* como en otros textos de la misma época— un acto fundacional. Al fin y al cabo, los gestos simbólicos se encuentran en la base de toda constitución del sujeto. Es solo en la medida en que éste puede fantasiarse a sí mismo, transvestirse y confrontarse dialógicamente con la otredad, que entiende su lugar en el orden simbólico de las cosas. De allí que la valoración del accionar guerillero sea el primer paso en la construcción de un nuevo orden simbólico.

Parte de lo que Garrido evidencia es la discontinuidad del «mestizo» centroamericano y la ansiedad que genera su falta de conciencia étnico-nacional. El «mestizo» centroamericano de los sectores dominantes no se reconoce como perteneciente a ningún grupo étnico. Sin embargo, encuentra todo el tiempo

10. La acción guerrillera se encuentra presente en casi todos los textos publicados durante la década de los setenta y buena parte de los de los ochenta. Entre los autores que lo trataron incluimos —sin pretender realizar una lista exhaustiva— a Manlio Argueta, Roque Dalton, Lizandro Chávez Alfaro, Claribel Alegría, Alvaro Menén Desleal, Marco Antonio Flores, Mario Roberto Morales, Dante Liano y el autor de estas líneas. A dicha lista habría de agregarse la incontable cantidad de testimonios que tratan diversos ángulos o reflexiones sobre la misma problemática.

obstáculos concretos que le recuerdan su no-ser blanco, su falta de pertenencia a la cultura metropolitana dominante, su falta de «identidad».[11] En contraposición, se plantea textualmente la posibilidad de que el comando guerrillero pueda constituir una nueva construcción de sentido que autodefina y legitime una nueva pertenencia étnica vinculada a una nueva panameñidad nacionalista revolucionaria.

Casi todos los textos centroamericanos del período comparten, de una manera u otra, las premisas arriba nombradas. Es un confrontar imaginariamente los efectos del fracaso de los parámetros dentro de los cuales se han desenvuelto en el período histórico que va de la guerra hispano-americana a la revolución cubana. Evidencian la imposibilidad de articular una identidad funcional en oposición a ese «otro» que son los Estados Unidos. Rearticulan radicalmente el horizonte simbólico en el cual las sociedades centroamericanas pueden reencontrar sentido y propósito.

Y a pesar de todo esto...

La brevísima relación de los anteriores textos debería ser suficiente evidencia de que la narrativa centroamericana definitivamente merece consideración. Es más, su problemática se ubica en el meollo de los actuales debates en torno a los estudios culturales latinoamericanos. Podemos afirmar que la crítica regional en su mejor expresión está haciendo eso.[12] Aparte es que no se le conozca, y que ninguno de ellos se haya insertado en los mecanismos de producción-circulación-consumo internacionales del conocimiento intelectual. Dicha crítica es un intento por explicar el papel que la marginalidad ha jugado en nuestros sistemas de pensamiento, cómo desde Centroamérica definimos la otredad, y cómo nos ubicamos dialógicamente frente a ella. La lucha del crítico «de allá» es problematizar la re-presentación y la apropiación cultural. La nuestra es que su voz sea escuchada y aceptada en los círculos académicos internacionales.

A lo anterior podemos agregar la problemática del género testimonial, cuya producción también se ha centrado en la región ístmica.[13] Podríamos hablar de

11. Aquí entendemos identidad como un espacio cultural de confrontaciones entre actores sociales legitimando y deslegitimando relaciones de poder.
12. Ileana Rodríguez, Magda Zavala, Seidy Araya, Vidaluz Meneses, Dante Barrientos Tecún y Roberto Rivera son algunos de los nombres que saltan a la vista. Existen también escritores con un acerbo crítico serio, tales como Francisco Morales Santos o Dante Liano.
13. Basta para esto citar no solo el ya famosísimo *Me llamo Rigoberta Menchú...*, sino también los igualmente importantes *Los días de la selva* y *El trueno en la ciudad* de Mario Payeras, *Hombre del Caribe* de Sergio Ramírez, *Miguel Mármol* de Roque Dalton, *No me agarran viva*

los testimonios polifónicos que analiza Alice Brittin,[14] o bien problematizar el concepto de verdad en textos híbridos tales como la llamada «novela testimonial» de Manlio Argueta *Un día en la vida*, o la «testinovela» de Mario Roberto Morales *Señores bajo los árboles*.

En este debate, Elzbieta Sklodowska señaló ya que no existe una homología directa entre el texto y la historia.[15] John Beverley acotó que lo que interesa es su «efecto de verdad».[16] Según él, el testimonio cuestiona la naturaleza privilegiada de la literatura como institución, pudiendo así convertirse en un nuevo género literario del sector subalterno de la sociedad.

Pero, ¿cuán privilegiada como institución ha sido la literatura centroamericana, la cual calificamos de «invisible» al inicio de este ensayo? ¿Por qué hay que separar la novela del testimonio a la hora de etiquetar esa resbalosa categoría llamada «literatura»? Después de todo, la literariedad estudia toda actividad cultural que trata una enunciación dialógicamente. Novela o testimonio, todas son enunciaciones. Ambas son formas de conocimiento del sujeto. Ambas dependen del lugar que ocupan dentro de las relaciones de poder cuando el texto es producido y consumido. Ambas nos obligan a pensar diferentes órdenes de la experiencia. Ciertamente, Centroamérica ha producido escritores que provienen de la clase dominante: Claribel Alegría, Roque Dalton o Gioconda Belli. Es igualmente cierto que todos han tenido una clara identificación con los subalternos. Además, casi todos han sido compiladores/editores de testimonios. Por otra parte, existen escritores de origen proletario o aún indígena (Luis de Lión, Francisco Morales Santos, Humberto Ak'abal) cuya literatura es ricamente compleja, intertextualmente barroca, y políticamente consecuente.

En Centroamérica tanto la novelística como el testimonio se han preocupado conscientemente por descifrar los signos que conforman una cultura marginada. Son géneros diferentes, sí, pero operan ambos desde la literariedad. Desde allá intentan moldear un nuevo ser sobre las ruinas y fragmentos de otros tiempos y

y *Para romper el silencio* de Claribel Alegría, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* de Omar Cabezas, *Brevísima relación testimonial de la continua destrucción del Mayab* de Víctor Montejo, entre otros. Podríamos agregar a Salvador Cayetano Carpio, Nidia Díaz, Elvia Alvarado, Ana María Castillo Rivas, etc.

14. «We are Legion: Polyphonic Testimonios from El Salvador».

15. Según Sklodowska, el discurso de un testigo no tiene sino un efecto refractario determinado por las vicisitudes de la memoria, la intención y la ideología, a lo cual se superimpone la intención ideológica del compilador-editor. Esto crea aún más ambigüedades, silencios y ausencias, de manera que el juego entre la ficción y la historia se encuentra en el centro de su problemática. Ver Elzbieta Sklodowska, «La forma testimonial y la novelística de Miguel Barnet». *Revista/Review Interamericana*, 12,3 (1982): 379.

16. El testimonio no produce la realidad, afirma Beverley, pero en un sentido lacaniano de aquello que resiste absoluta simbolización, produce una sensación de experimentar la realidad. Ver John Beverley, *Against Literature*, Minneapolis, University of Minnesotta Press, 1993, p. 82.

otros espacios, pues ambos son diferentes estrategias de resistencia. Novela y testimonio operan en el silencio periférico carente de privilegios, pero aspiran a constituir y reterritorializar las identidades desplazadas. Como la alianza obrero-campesina, recrean conjuntamente el espacio de la subjetividad que permite al centroamericano participar en la reestructuración de su propia sociedad, que posibilitó el sueño de tomar el cielo por asalto. El proceso fracasó políticamente, pero deja como secuela nuevos hablantes funcionando aún dentro de la sociedad civil. Juntos, y no un género opuesto al otro, las novelas y los testimonios constituyeron una huracanada textualidad fundante. Ambos validaron un espacio de representación para las mayorías. Ambos marcan una época en la cual los marginados, oprimidos y discriminados reposeyeron su conciencia de los traumas vividos para forjar con dinamismo una nueva manera de ser. Ambos géneros construyen un «efecto de verdad» particular por medio de prácticas discursivas que producen «efectos de realidad» en su lectura.

El problema real, el preocupante, es que los intelectuales del primer mundo siguen hablando por los centroamericanos. Los intelectuales del istmo siguen sin tener voz. Existe gran discusión en torno al texto de Menchú pero, ¿cuántos centroamericanos, mayas o no, son invitados a participar en la misma? ¿Cuántos intelectuales del primer mundo le dan una manita a los de la región para que se abran paso en la arena académica internacional? A la hora de publicar su antología de *Boundary 2*[17] sobre el debate postmodernista en América Latina, el mismo Beverley ratifica la geografía anteriormente descrita. Ni un solo artículo trata a Centroamérica o es escrito por un centroamericano. Igualmente, cuando examinamos el libro de los alemanes Herlinghaus y Walter sobre «postmodernidad en la periferia»[18], el istmo brilla por su ausencia. La periferia de ellos es Sao Paulo, Buenos Aires, Santiago de Chile y Ciudad de México. En su óptica no entra San Juan del Sur, Chalatenango, Puerto Limón o bien Quezaltenango, pues es igualmente evidente que la mal llamada «periferia» son híbridos centros urbanos cosmopolitas, pero no una periferia donde se comen tortillas con sal y chile, vigorones con chicharrón y yuca, o bien sopa de caracol con fruta rodajada como le gusta a los garífunas de Andy Palacios.

En el Primer Encuentro de Estudios Culturales en Ciudad de México[19] protesté la ausencia de nuestra voz. Beatriz Sarlo me dijo que se había incluido a Puerto Rico. Al segundo encuentro ya ni invitaron a los caribeños mágicamente

17. John Beverley y José Oviedo, editores, «The Postmodernism Debate in Latin America», *Boundary 2* (Durham) 20, 3 (Fall 1993).
18. Hermann Herlinghaus y Monika Walter, *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlín, Langer Verlag, 1994.
19. Mayo de 1993.

fusionados a nuestra Sierra Madre a ritmo de merengue. Sabemos, desde luego, quiénes no faltaron. No es, entonces, el problema de la textualidad centroamericana, ni la falta de interés por enconados debates que sus mismas prácticas discursivas generen, como sabemos por el «caso Menchú». ¿Será que el anterior silenciamiento sucede porque los académicos centroamericanos son malos, tan carentes de interés y calidad, tan singularmente paupérrimos en la pobreza de sus ideas y la torpeza de sus metodologías, que su sola presencia empañaría cualquier encuentro académico de primera? O bien, ¿será que son factores de otra naturaleza los que hacen que la corriente crítica de la academia de los noventa, continúe silenciando a los académicos centroamericanos con la misma destreza de sus antecesores?

Desde luego, el problema no es solo literario. En la antropología, las cosas se ponen peores. Kay Warren, entre otras, establece un binarismo reduccionista según el cual los mayas son todos «buenos», los ladinos o mestizos «malos». Tal esquema maniqueo desarticula —una vez más— la identidad híbrida de la gran mayoría de centroamericanos. Existe, es cierto, un sector maya más separatista que piensa en un *apartheid* étnico.[20] Por razones que podrían ir desde la simple casualidad hasta coincidencias ideológicas, es con ellos que la mayoría de antropólogos pro-mayas tienen relaciones.[21] Ninguno se preocupa, sin embargo, por mestizos no racistas que históricamente se han alineado con posiciones pro-mayas —aceptando que la hegemonía en dicho proceso debe corresponder a estos últimos—.[22] Las culturas híbridas estarán de moda en ciertos círculos, pero

20. El sector separatista maya emite discursos que son recogidos sin problematización alguna por ciertos intelectuales estadounidenses que fetichizan todo discurso subalterno. Basta un ejemplo. El politólogo guatemalteco Carlos Figueroa fue citado por Carol Smith en el LASA de Los Angeles, 1992, como defensor de una postura «anti-maya y pro-comunista,» utilizando un artículo que Figueroa había publicado a mediados de los años setenta. Cuando Smith lo citó, Figueroa tenía ya más de 10 años de haber roto sus vínculos con la ortodoxia comunista, y había publicado artículos que criticaban su anterior postura y enfatizaban la necesidad de crear una nación democrática multi-étnica con énfasis en lo maya. Este último incidente es emblemático del actual debate diferéndico.

21. Buena parte de los mayas que apoyaron una alianza interétnica con los «ladinos pobres» tenían una orientación marxista o de teología de la liberación. Ante los cambios globales vividos en los últimos años (desparición de la URSS, desprestigio del marxismo, etc.), este sector ha perdido fuerza política, dejándole la arena a los separatistas, cuyos anhelos y aspiraciones empatan más con cierto romanticismo —no carente de culpabilidad protestante— de intelectuales «politically correct» de los EE.UU. que no saben diferenciar las posiciones entre el sector dominante mestizo y otros sectores subalternos igualmente mestizos que buscan reencontrarse en la cultura maya como elemento eje de su propia identidad.

22. A nivel personal transmito la siguiente experiencia: uno de los ideólogos del separatismo maya, Enrique Sam Colop, me confesó al final de LASA 92 en Los Angeles, que él le había telefoneado a Marilyn Moors, quien ayudó a Carol Smith a editar *Guatemalan Indians and the State 1540 to 1988* (en dicho libro hay un artículo mío), preguntándole si yo era un agente

lidiar con la hibridez de la identidad suele ser bastante menos atractivo que redescubrir rousseaunianamente una mítica pureza de culturas nativas oprimidas, discriminadas y de nuevo esencializadas.

En medio de un interminable debate diferéndico, ¿se escuchará algún día a la palabra centroamericana? ¿O seguirá siendo una vergonzosa nota al pie de página? ¿Qué tipo de escritura «encaja» en la categoría de «literatura»? ¿Cómo se transforman los procesos de asignar juicios de valor a través de las prácticas críticas? ¿Cuán relevantes son las pretensiones del primer mundo para decirnos a nosotros mismos quiénes somos?

En este mar de dudas, es imprescindible que le demos vida a la discursividad centroamericana como práctica significante. Es igualmente imprescindible que nuestra crítica deje de ser marginada, opacada y arrinconada por la «Autoridad del Conocimiento». Tiene que forjarse su lugar dentro de los estudios que se adscriben la representación del continente entero. Hay que acabar con la invisibilidad, subvertir la academia e imponer otras voces que también hablan con fuerza y dinamismo en el híbrido mar de la heteroglosia latinoamericana. ❖

de la G-2 (inteligencia militar) porque tal artículo afirmaba que el movimiento maya estaba dividido en tendencias, indicaba los lineamientos ideológicos de varias de ellas, y los nombres de sus líderes (información del dominio público). Es dicho discurso el que -están comprando- buena cantidad de antropólogos estadounidenses sin reflexión crítica.

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
4/1995-1996/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

El reposo de los héroes*

Julio Ramos

I

José Martí cayó en plena batalla, en Dos Ríos —en el Oriente de Cuba— el 19 de mayo de 1895, apenas unos meses después de iniciada la guerra contra el ejército colonial. Según el testimonio de los últimos que lo acompañaron, cabalgó en su caballo blanco de frente contra una emboscada.[1] Su cadáver, capturado y mutilado por las fuerzas enemigas, no fue recuperado hasta años después. En torno de su ausencia radical proliferan los monumentos; los discursos se multiplican, se disputan su silencio.

Murió por la patria. Dio la vida por un sentido de la justicia, la condición más básica y material de su existencia por la idea de una comunidad futura. ¿Cuáles son las condiciones que hacen posible el intercambio entre el cuerpo del poeta/soldado y los principios de la patria futura? ¿Cuáles son los discursos que intervienen para producir la eticidad del patriotismo, el nexo de la identificación, la lógica que regula el valor del intercambio, el don mayor de todos, que el

* Presenté una versión preliminar de este trabajo en la Universidad de La Habana en diciembre de 1991, y luego en el panel especial sobre José Martí organizado por uno de los *Cuban Task Forces* de LASA en su convención nacional en 1992. Agradezco los comentarios de los organizadores del grupo, Iván Schulman y Pedro Pablo Rodríguez, y el diálogo posterior con Arnaldo Cruz-Malavé y Susana Rotker. El trabajo se publicó en *Apuntes postmodernos/Postmodern Notes*, vol. 52, 1995.

1. Ezequiel Martínez Estrada recoge los testimonios en su Prólogo a José Martí, *Diarios de campaña*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1971; pp. 19 y ss.

soldado —particularmente aquel que cae en la batalla— le ofrece a su comunidad?[2]

Casi dos décadas antes de su muerte, mientras residía en Guatemala, Martí le escribe al general Máximo Gómez, veterano de la Guerra de los Diez Años, una apasionada carta de presentación. «Aquí vivo —le escribe Martí al General— muerto de vergüenza porque no peleo».[3] La carta inicia un notable intercambio epistolar entre el joven escritor y el soldado experimentado, situándonos ante la relación problemática entre el intelectual moderno y la guerra.

Son notables las jerarquías que recortan las posiciones de los sujetos en aquella primera carta,[4] el lugar distante y perimido en que se sitúa Martí al expresar su admiración por la vitalidad y la capacidad de acción que identifica con el héroe militar: «He conmovido muchas veces refiriendo la manera con que Ud. pelea: la he escrito, la he hablado: —en lo moderno no le encuentro semejante: en lo antiguo tampoco». Martí le pedía a Gómez información para un libro sobre la guerra, con la intención, además, de escribir una biografía del General. La carta despliega el espejeo de un proceso doblemente constitutivo, tanto del soldado en tanto objeto de cierto proyecto de resonancias épicas, como del sujeto intelectual que allí se inscribe y recorta su lugar.

Martí jerarquiza los lugares en ese intercambio desigual y, por el reverso del reconocimiento de la heroicidad viril y poderosa, se ubica en el lugar secundario de las palabras —el lugar mediado y pasivo de la escritura— desde donde admira y representa la prioridad de la acción emblematizada por el cuerpo sano y completo del guerrero. «Enfermo seriamente y fuertemente atado, pienso, veo y escribo», señala Martí, identificando la escritura con cierta carencia física, con la práctica contemplativa de un sujeto incapacitado para la guerra: «Seré cronista, ya que no puedo ser soldado», le escribe al General, pidiéndole noticias con el fin de «publicar las hazañas escondidas de nuestros grandes hombres».

Por otro lado, es cierto que no debemos soslayar los pliegues de la propuesta, la negociación implícita en el gesto del reconocimiento otorgado a ese Otro poderoso. En efecto, la mirada del cronista se postula como la condición misma

2. Sobre la ética del patriotismo, ver la lúcida arqueología del tópico *pro patria mori* de Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1957, pp. 232-272. Sobre la economía del «don» y la reciprocidad, ver Marcel Mauss, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societes*, trad. I. Cunnison, Nueva York, W.W. Norton, 1967; y Jacques Derrida, *Given Time: I. Counterfeit Money*, trad. P. Kamuf, Chicago, The Chicago University Press, 1992.
3. *Epistolario de José Martí y Máximo Gómez*, en Gonzalo de Quesada y Miranda, editor, *Papeles de Martí*, vol. 1, La Habana, Imprenta El Siglo XX, p. 1. En adelante, las referencias serán indicadas directamente en el texto.
4. Carta escrita en Nueva York el 20 de octubre de 1884.

de la «grandeza» del soldado, al hacer públicas —mediante la escritura— sus «hazañas escondidas». Habría también que explorar la crítica martiana de la violencia que, unos años después, llevaría a Martí, en un momento de ruptura con los líderes militares del movimiento emancipador, a recordarle a Gómez que «un pueblo no se funda, General, como se manda un campamento» (*Epistolario*, 7); crítica que desde comienzos de los 1880 se articula desde una defensa de la sensibilidad poética, espiritual, en tanto garantía de la coherencia y del sentido mismo de la guerra justa, de una revolución inevitablemente violenta, pero orientada como «obra detallada y previsora de pensamiento» (*Epistolario*, 3). En todo caso, sorprende el enigmático cierre de aquella primera carta en que Martí se despedía del General autodenominándose «el mutilado triste».

¿A qué mutilación se refería? Las dolencias crónicas que sufrió Martí, causadas en parte por la brutalidad de su encarcelamiento en Cuba, cuando solo contaba con 17 años de edad, no fueron, por cierto, simplemente metafóricas. Sin embargo, la intensidad dramática con que Martí cierra su primera carta al General sugiere otro tipo de carencia, corte o fragmentación que bien puede leerse en otro registro, como el efecto de la tensa emergencia de un sujeto profundamente dividido, cruzado por la tajante oposición entre la prioridad de los actos y la pasividad suplementaria y sospechosa de la representación; es decir, un sujeto escindido por el «aborrecimiento en que tengo a las palabras que no van acompañadas de actos» (*Epistolario*, 2).

La oposición entre la palabra y el acto —corte que mutila, digamos, la potencialidad de un sujeto orgánico, heroico— remite al antiguo topos de armas y letras, reinscrito con frecuencia en la historia latinoamericana, en el Inca Garcilaso y en Ercilla, por ejemplo, o más cercanos a Martí, en los escritos de Bolívar y en la Campaña del Ejército Grande de Sarmiento, quien enfáticamente se lamenta del lugar subalterno del cronista en el campo de batalla. Sin embargo, la «vergüenza» que le comenta Martí al general Gómez es más radical y registra —precisamente en el lugar de la culpa, de la «envidia a los que luchan» (*Epistolario*, 1)— la constitución de un nuevo tipo de sujeto intelectual cuya relación con la guerra y con la patria futura se encontraría mediada, hasta el momento mismo de la muerte de Martí en Dos Ríos, por el proceso de la autonomización estética.

II

En efecto, ya a comienzos de la década de 1880, mientras Martí residía en Nueva York, su discurso sobre la guerra se inserta en una compleja e intensa reflexión sobre la crisis y la reconfiguración de la literatura en la modernidad. El

prólogo que escribe Martí en 1882 al *Poema del Niágara* del venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde, inaugura esa reflexión, identificando el surgimiento de la «poesía moderna» con la «nostalgia de la hazaña» y la disolución de las condiciones que habían hecho posible la autoridad épica —los contenidos normativos, *nómicos*— de la literatura.[5] Se trata, como sugiere Martí en el «Prólogo», de los «dolores del hombre moderno» (213) ante las transformaciones de un «nuevo estado social» (207) en que se encontraban «desprestigiadas y desnudas todas las imágenes que antes se reverenciaban [y] desconocidas aún las imágenes futuras» (207); época de «cegamiento de las fuentes [y] anublamiento de los dioses» (210). Nuevo estado social —ligado a lo que Max Weber llamaría luego el desencantamiento del mundo, en tanto efecto de la racionalización moderna— que Martí explícitamente relaciona en el «Prólogo» con la disolución del tejido discursivo e institucional que hasta el momento había garantizado la autoridad central de las formas literarias en la elaboración del *nomos* constitutivo del orden social. De ahí, para Martí, las «alas rotas» del poeta, figura solitaria que transita por un paisaje de ruinas, y «se presenta armado de todas sus armas en un circo en donde no ve combatiente, ni estrados animados de público tremendo, ni ve premio» (212).

La crisis del heroísmo que Martí lúcidamente relaciona con la disolución de las posibilidades épicas de la literatura moderna rebasa la perimida cuestión de los géneros literarios. Se inscribe en una reestructuración profunda de las condiciones mismas de la comunicación social que, según Martí, había sido sometida a un intenso proceso de fragmentación que acarreaba el «desmembramiento de la mente humana» (208) y la «descentralización de la inteligencia» (209); reconfiguración del orden simbólico que aseguraba los nexos, las articulaciones de la sociedad, la efectividad de la identificación social.

En términos del campo literario —cuya especificidad y relativa autonomía se constituye precisamente en el interior de tales transformaciones— ese proceso de racionalización moderna sometió a los intelectuales a una nueva división del trabajo, impulsando la tendencia a la profesionalización del medio literario y delineando la reubicación de los escritores ante la esfera pública y estatal. Pero más importante aún, puesto que cruza diagonalmente y a la vez desborda los marcos del análisis sociológico e institucional, el proceso de autonomización produjo un nuevo tipo de sujeto relativamente diferenciado, y frecuentemente en competencia y conflicto con otros sujetos y prácticas discursivas que también especificaban los campos de su autoridad social. Este sujeto literario se constituye

5. José Martí, Prólogo al *Poema del Niágara*, en *Obra literaria*, Cintio Vitier, editor, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, pp. 205-217. En adelante, las referencias serán indicadas directamente en el texto.

en un nuevo circuito de interacción comunicativa, que implicaba el repliegue y la relativa diferenciación de esferas con reglas inmanentes para la validación y legitimación de sus enunciados. Más allá de la simple construcción de nuevos objetos o temas, esa autoridad discursiva cobra espesor en la intensificación de su trabajo sobre la lengua, en la elaboración de estrategias específicas de intervención social. Su mirada, su lógica particular, la economía de valores con que ese sujeto recorre y jerarquiza la materia social demarcaba los límites de la esfera más o menos específica de lo estético-cultural. Tal vez no sea necesario detenernos aquí en las contradicciones que marcan la inflexión latinoamericana de ese proceso de autonomización.[6] Al no contar con soportes institucionales, el proceso desigual de autonomización produce la hibridez irreductible del sujeto literario latinoamericano y hace posible la proliferación de formas mezcladas, como la crónica o el ensayo, que registran, en la misma superficie de su forma y modos de representación, las pulsiones contradictorias que ponen en movimiento a ese sujeto híbrido, constituido en los límites, en las zonas de contacto y pasaje entre la literatura y otras prácticas discursivas y sociales.

Tal proceso de autonomización tuvo efectos profundamente problemáticos para Martí. Si bien la descentralización implicaba cierta democratización de los medios, en una época en que «comienza a ser lo bello dominio de todos» (209), la autonomización asimismo estimulaba el repliegue del sujeto literario y la consecuente reducción de sus efectos sociales. «La vida íntima y febril —señala Martí— no bien enquiciada, pujante y clamorosa, ha venido a ser el asunto principal y, con la naturaleza, el único asunto legítimo de la poesía moderna» (210).

> De aquí esos poetas pálidos y gemebundos; de aquí esa nueva poesía atormentada y dolorosa; de aquí esa poesía íntima, confidencial y personal, necesaria consecuencia de los tiempos, ingenua y útil, como canto de hermanos, cuando brota de una naturaleza sana y vigorosa, desmayada y ridícula cuando la ensaya en sus cuerdas un sentidor flojo [...] Hembras, hembras débiles parecerían ahora los hombres, si se dieran a apurar [...] el falerno meloso ... (206-207).

Martí responde al repliegue del sujeto lírico con una notable ambivalencia. Responde con la sospecha, incluso, de que la autonomización reducía la literatura a una posición contemplativa, a una forma débil de intervención social. Su reflexión inscribe la emergencia de la poesía moderna en el drama de la

6. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, cap. IV, «Límites de la autonomía», pp. 82-111.

virilidad, «feminizando» la marginalidad de la literatura con respecto a los discursos fuertes, efectivos, de la racionalidad estatal.

De ahí se desprende, por un lado, la «nostalgia de la hazaña» (209); y por otro, el énfasis mismo con que Martí —a lo largo del «Prólogo» y de buena parte de su poesía— refuncionaliza el lenguaje de la guerra trasladándolo, mediante la operación metafórica, a las «batallas» del poeta solitario, nuevo tipo de guerrero, «de los lidiadores buenos, que lidian con la lira» (205). Como si de algún modo la metáfora del poeta/guerrero pudiera asegurar el vigor, la voluntad viril del sujeto, compensando la debilidad, la secundariedad, la «feminización» de la lengua que el propio Martí identificaba como uno de los riesgos distintivos de la poesía moderna. Por supuesto, ni la «feminidad» ni la «debilidad» son atributos esenciales de la poesía. Se trata, insistimos, de una respuesta a la autonomización: una representación que identificaba al nuevo sujeto lírico con las formas maleables, débiles, del pensamiento; una reacción estimulada por la sospecha de que la interiorización no solo reducía la capacidad de intervención pública de la literatura sino que también, en las instancias más radicales, nocturnas, de su repliegue, la pulsión estética problematizaba su relación con los contenidos ético-políticos, con la economía de la verdad, con el tejido mismo de la comunicabilidad social.[7]

¿No explica esto la reticencia de Martí al publicar sus dos libros de versos —*Ismaelillo* y *Versos sencillos*— así como su decisión de dejar inédita su obra más extensa, los *Versos libres*?[8] «Antes que hacer colección de mis versos me gustaría hacer colección de mis acciones».[9] Sin embargo, nunca dejó de escribir poesía. A contrapelo de la sospecha, su poesía prolifera, impulsada precisamente por las tensiones generadas por la autonomización; es decir, por las pugnas internas de una escritura intensificada y puesta en movimiento por la doble pulsión de ese sujeto intersticial, ubicado entre las dos patrias —Cuba y la noche— del memorable texto de *Versos libres*.[10]

7. Ver Michel Foucault, «The Father's No», sobre la poesía de Hölderlin, en *Language, Countermemory, Practice*, trad. D. F. Bouchard, Ithaca, Cornell, University Press, 1977, pp. 68-86.
8. Sobre la ambivalencia de Martí ante la práctica poética en el *Ismaelillo*, ver Enrico Mario Santí, «*Ismaelillo*, Martí y el modernismo», *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), 137 (1986): 811-840.
9. José Martí, *Cuadernos de apuntes* en *Obras completas*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963-1975, tomo 21, p. 159.
10. «Dos patrias» solía incluirse en *Flores del destierro*, La Habana, Imprenta Molina, 1933, volumen póstumo compilado por Gonzalo de Quesada y Miranda. La reciente edición crítica de la *Poesía completa*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985, a cargo de Emilio de Armas, Fina García Marruz y Cintio Vitier, identifica «Dos patrias» como parte de *Versos libres*.

III

Conviene leer el poema con algún detenimiento:

Dos patrias

Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.
¿O son una las dos? No bien retira
su majestad el sol, con largos velos
y un clavel en la mano, silenciosa
Cuba cual viuda triste me aparece.

¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento
que en la mano le tiembla! Está vacío
mi pecho, destrozado está y vacío
en donde estaba el corazón. Ya es hora
de empezar a morir. La noche es buena
para decir adiós. La luz estorba,
y la palabra humana. El universo
habla mejor que el hombre.
Cual bandera
que invita a batallar, la llama roja
de la vela flamea. Las ventanas
abro, ya estrecho en mí. Muda, rompiendo
las hojas del clavel, como una nube
que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa...

El primer verso ubica al sujeto —inicialmente enfático, marcado por el signo de la posesión— *entre* dos patrias. ¿Cómo se puede tener dos patrias? Parecería que el concepto de la patria remite ahí al país natal, al lugar de origen, tan añorado por Martí en el transcurso de su largo exilio. Pero si solo así fuera, no se explicarían ni la dualidad a la cual remite el título del poema —«Dos patrias»— ni la referencia a la noche en el primer verso. Es decir: el origen, por definición, es la fuente única de la identificación del sujeto. De ahí la paradoja constitutiva del poema en su postulación de la dualidad irreductible del fundamento. La paradoja se intensifica en la fisura introducida por el desliz entre Cuba —la patria civil, el nombre propio de la nación en ciernes— y la noche.

¿Cómo puede ser la noche una patria, la patria una noche? La noche solo puede ser patria, por cierto, en un sentido metafórico, lo que nos lleva de entrada a pensar que el desliz entre Cuba y la noche desencadena el problemático pasaje entre el nombre propio y unívoco de la patria política y la designación metafórica. La metáfora de la patria nocturna, por cierto, atraviesa el contexto más amplio

de los *Versos libres* con cierta frecuencia: «A la creación la oscuridad conviene / [...] la oscuridad fecunda de la noche» («La noche es la propicia»).

—Y las oscuras
Tardes me atraen, cual si mi patria fuera
La dilatada sombra. ¡Oh verso amigo:
Muero de soledad, de amor me muero!
(«Aguila blanca»)

Opuesta a la luminosidad del sol —su majestad, el rey, del segundo verso— la «oscuridad fecunda de la noche» se relaciona con la práctica específica de la poesía, la segunda patria del sujeto. El sujeto se ubica así en los límites que separan dos modos radicalmente distintos de nombrar. Se sitúa entre dos patrias, dos lógicas de sentido, dos esferas de legitimidad. Entre dos leyes: por un lado, la demanda de la nominación ético-política, la patria civil, Cuba, y, por otro, la patria metafórica de la noche, la práctica rebelde, oscura, la patria metafórica de la noche, la intensidad nocturna de la pulsión estética. Allí se sitúa precisamente, para proponer el paso, el nexo entre ambas leyes, el intento de superar la escisión, la fragmentación acarreada por la autonomización, y llevar la poesía de vuelta al centro de la batalla para producir allí el don de la poesía a la guerra.

«¿O son una las dos?»: la síntesis, no está demás enfatizarlo, aparece interrogada. Es cierto, sin embargo, que el poema propone la síntesis como superación de la paradoja. Esa postulación de síntesis, de lazos, de conexiones, bien puede ser el principio que sobredetermina el discurrir del poema cuya configuración despliega, desde el tercer y cuarto versos, la conjunción metafórica de las dos leyes mediante la condensación de esa Cuba viuda, oscura, que se presenta al poeta justamente cuando se retira la luminosidad del sol, la otra ley. El procedimiento metafórico redistribuye doblemente el campo de las oposiciones: separa a Cuba —la patria política— de la luminosidad del sol para trasladarla y reubicarla enseguida en el reino oscuro de la noche, dominio de la pulsión estética. Como si el sujeto postulara, mediante la rearticulación metafórica, un modo alternativo de hacer política ligado a la pulsión nocturna de la legitimidad estética, opuesta a la luminosidad solar. Así, en otro poema de los *Versos libres*, «Aguila blanca», leemos:

Oh noche, sol del triste, amable seno
Donde su fuerza el corazón revive,
Perdura, apaga el sol, [...]
Líbrame, eterna noche del verdugo,
O dale, a que me dé, con la primera
Alba, una limpia y redentora espada.
¿Que con qué la has de hacer? Con luz de estrellas!

La luminosidad nocturna garantiza el retorno, el nuevo paso, del poeta a la acción de la batalla y a la política misma. Se trata, por cierto, de una luminosidad designada por la feminidad, por el seno de la noche, que en «Dos patrias» aparece erotizada, en esa curiosa reinscripción de la mujer fatal que rompe, bajo la ventana del sujeto solitario que la observa, las hojas del clavel. La erotización es clave: traslada el corazón, con el paso de la metáfora del clavel, del pecho del sujeto a las manos de la patria: «¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento / que en la mano le tiembla! Está vacío mi pecho, destrozado está y vacío / en donde estaba el corazón!».

Más que una simple metáfora, ese clavel sangriento es un comentario sobre el procedimiento metafórico en tanto mecanismo de articulación, de intercambio amoroso entre el sujeto poético y la demanda patriótica.[11] La metáfora traslada, transporta la sangre del corazón al emblema de la flor patriótica. La metáfora garantiza el paso, no solo entre las dos esferas de legitimidad inicialmente separadas en el primer verso, sino también entre el cuerpo del sujeto y la patria. La metáfora es fundamentalmente la figura de un intercambio, portadora del don, del regalo, sobre el que se funda la interpelación patriótica y amorosa. Don que ahí se encuentra inexorablemente ligado a la muerte, al vacío del pecho destrozado que, sin embargo, registra el sublime encuentro con el Todo, en que «El universo / habla mejor que el hombre».

Los versos finales, en cambio, retoman la escena de la escritura. La llama roja de la vela —otra instancia de luminosidad nocturna, que condensa el color de la sangre y de la bandera que flamea— se postula como la condición que hace posible la escritura, la escritura como *forma* de la batalla. No obstante, esos versos vuelven a situar al sujeto en el espacio interiorizado y solitario desde donde ve a Cuba pasar. Casi demás está decir que ese interior remite nuevamente al espacio demarcado por la autonomización estética que en Martí se relaciona con la soledad del poeta moderno: «Y yo, pobre de mí!, preso en mi jaula, / la gran batalla de los hombres miro», leemos en «Medianoche» de *Versos libres;* «Mis ventanas / abro, ya estrecho en mí», añade «Dos patrias». Pero *afuera* la Cuba que pasa es una raya oscura que cruza y enturbia la transparencia del cielo, un objeto en movimiento, elusivo, inaprehensible. Lejos de cualquier tipo de síntesis, el movimiento de la raya oscura disuelve el don, la epifanía del encuentro. No hay que subestimar, sin embargo, el peso, la exasperación del intento que en

11. Sobre las cargas pulsionales desatadas por el patriotismo, ver Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley, University of California Press, 1991, y Pierre Legendre, *El amor del censor: ensayo sobre el orden dogmático*, trad. N. Giacomino, Barcelona, Anagrama, 1979.

buena medida decide el devenir, el deseo de la poesía martiana, y acaso el destino mismo que Martí confrontó heroicamente en Dos Ríos, entre dos ríos, en el momento de la muerte por la patria.

IV

Cierto es, por otro lado, que el sujeto lírico que observa la pérdida del objeto, la fugacidad de Cuba al pasar, no contiene la heterogeneidad de posiciones que autorizan el complejo discurso martiano. La soledad del sujeto interiorizado de *Versos libres*, su exilio de la patria civil, se encuentra evidentemente contrarrestada por la reinserción política de Martí hacia fines de la década de 1880, así como por la centralidad de sus intervenciones en la fundación del Partido Revolucionario Cubano en 1892 y, finalmente, por su discurso de la «guerra necesaria» que parecería superar definitivamente el aislamiento y la inacción de aquel sujeto escindido por la paradoja de las dos patrias. Discurso de la guerra que si bien parece superar la oposición matriz entre la prioridad de los actos y la secundariedad de la palabra y las representaciones, solo lo logra en el silencio más radical, en el reposo definitivo que le concede al poeta-soldado la muerte en el campo de batalla. Mientras vivió, sin embargo, sus prácticas discursivas se ubicaron —más que en uno u otro campo de la oposición, más que en el lugar estable de una síntesis capaz de superar las diferencias— en el recorrido de los bordes, de los umbrales que separan y que con el mismo movimiento inscriben zonas de contacto, puntos de intersección y pasaje.

Conviene recordar las condiciones del pasaje del poeta en su retorno al país natal, el lúcido testimonio de la formación del sujeto soldado en los *Diarios de campaña* que escribiera Martí camino de vuelta a Cuba y que se cierran solo unas horas antes de la batalla final. Acaso como ningún otro texto martiano sobre la guerra, por el reverso mismo de la trama de la formación del soldado que allí se cuenta, los *Diarios* inscriben una aguda crítica de la violencia; crítica articulada desde la postulación de la necesidad de la mediación, de la imagen, en tanto forma capaz de contener y otorgar sentido a la energía ineluctablemente agresiva de las fuerzas revolucionarias:

> El espíritu que sembré, es el que ha cundido, y el de la isla, y con él, y guía conforme a él, triunfaríamos brevemente, y con mejor victoria, y para paz mejor. Preveo que, por cierto tiempo al menos, se divorciará a la fuerza a la revolución de este espíritu —se le privará del encanto y gusto, y poder de vencer de este consorcio

natural—, se le robará el beneficio de esta conjunción entre la actividad de estas fuerzas revolucionarias y el espíritu que las anima. [12]

Para Martí, la revolución misma se encontraba dividida por una doble pulsión: por un lado, por el despliegue de una actividad incontenible y violenta; y, por otro, por «el encanto y gusto» del espíritu que debía orientar la acción. ¿No se trata, nuevamente, de la intervención del «encanto» y del «gusto» *estético* en plena guerra? Martí enfatiza varias veces la oposición en los *Diarios de campaña;* insistencia que solo parcialmente se explica por sus marcados desacuerdos con el general Antonio Maceo, quien en un momento —según anota Martí— lo acusa de «defensor ciudadanesco de las trabas hostiles al movimiento militar» (89). Más importante aún, la oposición escinde al sujeto revolucionario y desencadena la disputa entre las posiciones diferenciadas que intervienen en el movimiento emancipador, problematizando el sentido mismo de la violencia bélica.[13] Esto, porque la guerra, para Martí, es el exterior temido y a la vez deseado del discurso, es la energía violenta que quiebra el orden de las formas. Por ello el movimiento revolucionario requería la intervención de otro sujeto —acaso «débil» y maleable— pero capaz de conjugar y mediar la tendencia constitutiva a la dispersión y a la destrucción; un sujeto capaz de garantizar el sentido de su justicia. En las vicisitudes de ese sujeto se inscribe el don de la poesía a la guerra. ❖

12. José Martí, *Diarios de campaña*, op. cit., p. 100.
13. Sobre la guerra como problemática del sentido y la justicia, ver el trabajo citado de Kantorowicz, y también Walter Benjamin, «Para una crítica de la violencia», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, trad. R. Blatt Weinstein, Madrid, Taurus, 1991, pp. 23-45.

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
4/1995-1996/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

ELENA PONIATOWSKA: PALABRA Y SILENCIO

CARMEN PERILLI

El Güero, el Sin Fronteras, el Full, Celia, Tania, el Canario, el Rábano, puros alias, apodados de por vida dejaron colgado del primer árbol en la sierra su nombre de nacimiento, perdieron su identidad. Y al perderla rescataron para nosotros aquel pequeño verso de los tlaxcaltecas en sus cantos de guerra a los pueblos:
Con los escudos invertidos...
perecimos.
Pero aún soy mexicano
(Elena Poniatowska, *Fuerte es el silencio*)

[...] lo que los intelectuales han descubierto después de la avalancha reciente, es que las masas no tienen necesidad de ellos para saber [...]
(Michel Foucault, *Microfísica del poder*)

La escritura de Elena Poniatowska sostiene un proyecto alternativo dentro de la literatura latinoamericana. Su discurso se articula en el límite de la institución Literatura, en el cruce entre ficción literaria y construcción histórica.[1] La denominada nueva narrativa hispanoamericana se produjo en el núcleo mismo del sistema de los valores «ilustrados» de la sociedad. La ciudad letrada de los años sesenta reivindicó su centralidad dentro de la Cultura occidental y proclamó su acceso a la universalidad:

1. Consideramos que no cabe hablar de ficción en un campo y en otro, ya que coincidimos con Hayden White en que la narración histórica es un artefacto literario: *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1978.

> En las grandes obras narrativas que ocupan la escena de los años 60 la literatura —lo literario— es incuestionablemente un valor y un paradigma. Se escribe *en* la literatura *con* la literatura. El modelo, el paradigma de la literatura escrita puede ser agredido, mortificado, cuestionado, superado, pero todo esto desde la perspectiva ilustrada.[2]

La imposición de este modelo opaca otras experiencias discursivas emergentes de la misma etapa. Al impactar sobre el imaginario cultural el boom impone una lectura homogénea de la totalidad contradictoria que es el sistema literario latinoamericano.[3]

Angel Rama diferenció a los escritores de esta etapa en *cosmopolitas* y *transculturadores*.[4] Si bien estos últimos demuestran un mayor grado de acercamiento a la pluralidad de las culturas regionales, el discurso literario, artístico y cultural de los dos grupos se emite desde el mismo espacio: el *Uno* masculino, blanco, ilustrado, adulto y urbano. La ciudad letrada respeta el modelo de hegemonía social, reivindicando la identidad como eje de definición.

El discurso crítico, abrumado por la gravitación de un discurso heroico se adhiere a los paradigmas dominantes de lectura: el realismo mágico, lo real maravilloso americano, el mestizaje, la transculturación. El acceso a la universalidad; la superación de la antinomia centro/periferia; la liberación del territorio literario; la lectura iluminada de la realidad americana, son los dones arrancados jubilosamente al dragón por estos caballeros de resplandecientes armaduras.

La relectura de las obras consagratorias nos muestran los límites de este canon. Suena estruendosa la voz de Carlos Fuentes abogando por el acceso de América Latina a la modernidad literaria y lingüística con una mitológica fundación: la de la biblioteca borgeana.[5] Algunas voces como las de Augusto Roa Bastos se levantaron protestando contra el olvido de la realidad cultural latinoamericana y advirtieron sobre la primacía de la letra en el continente de la palabra:

2. Nelson Osorio, «Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual», en *Estudios: revista de investigaciones literarias* (Caracas), I, 2 (julio-diciembre 1993): 98.
3. Antonio Cornejo Polar, «Las literaturas marginales y la crítica», en Saúl Sosnowski, compilador, *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Buenos Aires, La Flor, 1986.
4. Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1985, p. 75: «Si la transculturación es la norma de todo el continente, tanto en la que llamamos línea cosmopolita como en la que específicamente designamos como transculturada, es en esta última donde entendemos que se ha cumplido una hazaña aún superior a la de los cosmpolitas, que ha consistido en la continuidad histórica de formas culturales profundamente elaboradas por la masa social, ajustándola con la menor pérdida de identidad, a las nuevas condiciones fijadas por el marco internacional de la hora».
5. Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1974.

> Como escritor que no puede trabajar la materia de lo imaginario sino a partir de la realidad, siempre creí que para escribir es necesario leer antes un texto no escrito, escuchar y oír antes los sonidos de un discurso oral informulado aún pero presente ya en los armónicos de la memoria. Contemplar, en suma, junto con la percepción auditiva, ese tejido de signos no precisamente alfabéticos sino fónicos y hasta visuales que forman un texto imaginario.[6]

Las producciones heterodoxas fueron las convidadas de piedra en el banquete, especialmente las de los grupos sub-alternos, entre los que figuran la escritura femenina.[7] El escritor es el sujeto de la Escritura y de la Historia. Pienso en la etnocéntrica figura del niño Ernesto en la narrativa de José María Arguedas o en las imágenes del negro en la escritura de Alejo Carpentier. La canonización del testimonio con Miguel Barnet y su *Biografía de un cimarrón* (1966) no supone cambio alguno. La voz del negro Esteban Montejo es cuidadosamente controlada por el discurso del antropólogo cubano.[8]

En conclusión, el grupo hegemónico de la ciudad letrada de la década de 1960 construye un *locus amoenus* tranquilizante que elimina las tensiones, en una síntesis armoniosa de los opuestos en el territorio narrativo. La conciliación es la raíz de la operación misma de transculturación en la que se resuelve imaginariamente la heterogeneidad discursiva y social de América Latina.

Elena Poniatowska se inicia en la escritura durante los sesenta. Su narrativa adquiere madurez en la década siguiente. Su obra se produce en la inscripción de la cultura de la periferia. Periferia en tanto escritura femenina, en tanto género testimonial, en tanto ficción de oralidad, en tanto historia de vida de los grupos subalternos, en tanto discurso político.

Poniatowska abandona el papel del letrado iluminado para ocupar el del letrado solidario. Aquel que, antes que un intérprete, es un cronista de la alteridad, una alteridad re-producida en su escritura. El discurso se aleja de las mansas aguas del canon literario para internarse en terrenos poco explorados.

6. Augusto Roa Bastos, «La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual», en Saúl Sosnowski, compilador, *Augusto Roa Bastos y la producción cultural latinoamericana*, pp. 129-130.
7. La dominante presencia masculina en el canon de la literatura hispanoamericana es asombrosa. A pesar de la revolución que supone la década de 1960, la producción femenina es condenada al silencio, aún en estudios como los de Angel Rama y su grupo. Así lo señala Elizabeth Garrels al referirse al balance realizado en Washington en 1979 y publicado como Angel Rama, editor, *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios, 1984. Con respecto a la construcción del canon literario son interesantes las sugerencias de los textos editados por Elaine Showalter en *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, Nueva York, Pantheon Books, 1985.
8. Ver el artículo de Rossana Nofal, «*Biografía de un cimarrón*: la construcción de una voz», en *Revista chilena de literatura* (Santiago de Chile) 1993.

Podemos ubicar su producción dentro de la de los escritores llamados *contestatarios del poder*:[9] Antonio Skármeta, Luis Rafael Sánchez, Marta Traba, Sergio Ramírez, Rosario Ferré, Manuel Puig, Fernando del Paso entre otros.

Consideré necesario delimitar dos zonas en el discurso de Poniatowska partiendo de características temáticas y discursivas. En primer término una ***zona de la biografía*** que contiene múltiples géneros: novelas de aprendizaje como *Lilus Kikus* y *Flor de lis*; reportajes como *Todo México*; biografías como *Tinísima*, epistolarios como *Querido Diego, te abraza Quiela*; incluso un prólogo como «Marta Traba o el salto al vacío». Estos discursos insisten como escrituras del Yo en una estrecha vinculación entre historia intelectual e historia de género. Una mención aparte merece *Hasta no verte Jesús mío*, que surge como un texto límite.

La ***zona de la crónica*** es genéricamente homogénea aunque incluye discursos muy diversos: *La noche de Tlatelolco* (1971); *Fuerte es el silencio* (1975) y *Nada nadie. Las voces del temblor* (1988). La historia es colectiva, el *yo* es sustituido por el *otro* plural.

En estas notas voy a intentar descubrir la figura en el tapiz que dibujan estas tres crónicas. Híbrida entre el periodismo y la ficción, entre la historia y la literatura, la crónica pertenece al género testimonial. Está profundamente vinculada a la creación de los estados nacionales latinoamericanos.

Los relatos de la escritora mexicana vuelven una y otra vez sobre los mismos núcleos históricos: el movimiento estudiantil del 68; la lucha campesina; el Distrito Federal y los grupos marginados. Todos ellos fundamentales en la constitución de la identidad mexicana.

La crónica ha tenido gran importancia en la literatura mexicana. Desde los *tlatolli* náthuatl y las historias de frailes y soldados del siglo XVI, hasta Martín Luis Guzmán y Salvador Novo, hay una fuerte tradición cronística[10] que comienza a ser valorada a partir de la ampliación del corpus literario latinoamericano.

> ¿Por qué el sitio tan marginal de la crónica en nuestra historia literaria? Ni el enorme prestigio de la poesía, ni la seducción omnipresente de la novela, son explicaciones suficientes del desdén casi absoluto por un género tan importante en las relaciones entre literatura y sociedad, entre historia y vida cotidiana, ente lector y formación del gusto literario, entre testimonio y materia prima de la ficción, entre periodismo y proyecto de nación?[11]

9. Angel Rama, *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha*, México, Marcha, 1981.
10. No podemos dejar de tener en cuenta obras como las de John Reed.
11. Carlos Monsiváis, «De la santa doctrina al espíritu público. Sobre las funciones de la crónica en México» en *Nueva revista de filología hispánica* (México), XXV, 2 (1987): 753.

Poniatowska recurre a la crónica para transformarla en un espacio polifónico donde la pluralidad del discurso social se tensa en la inscripción del acontecimiento.[12] La narración se renueva en la experimentación tejiendo la historia de la subalternidad. En los testimonios surge el cuestionamiento a la construcción identitaria mexicana y la impugnación a un estado delictivo que ha impuesto una modernización salvaje.

Si el discurso de la revolución institucionalizada se sostiene en el nacionalismo y en el populismo, las crónicas de Poniatowska destruyen la ilusión de cambio histórico mostrando la construcción autoritaria del mito revolucionario ante la condición de postergación de la mayoría. Su discurso es un discurso político. Si en *La noche de Tlatelolco* el movimiento estudiantil es el héroe trágico de una épica condenada a la derrota, en *Nada nadie* el pueblo mexicano protagoniza una épica solidaria.

En los textos de Poniatowska existe una tensión permanente entre el ritual y la historia.[13] Por un lado el mundo antiguo marcado por los rituales, y por el otro el mundo moderno azorado frente a la modernidad que lo desgarra. La matanza en Tlatelolco repite el sacrificio religiososo de los orígenes: los aztecas sacrificaban a los dioses jóvenes guerreros en batalla florida; el Estado mexicano sacrifica al Orden de la revolución institucionalizada jóvenes estudiantes.

La noche de Tlatelolco actualiza las palabras de la *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista* que preceden la segunda parte del texto: «Gusanos pululan por calles y plazas / y en las paredes están salpicados los sesos...». Los testimonios insisten letánicamente: «Había mucha sangre pisoteada, mucha sangre untada en la pared», «Vi la sangre embarrada en la pared»; «La sangre de mi hija se fue en los zapatos de todos los muchachos que corrían por la plaza»; «Y el olor de la sangre manchaba el aire / Y el olor de la sangre manchaba el aire». En la voz estupefacta de los verdugos la frase «Son cuerpos, señor...» adquiere el mismo valor.

12. Marta Traba señalaba como características de la escritura femenina muchas de las notas que hemos descubierto de estas crónicas: la insistencia en el emisor y la utilización de recursos que son propios del relato popular y oral: repeticiones, anticipaciones, remates precisos y cortes aclaratorios que explican la historia que el recuerdo va hilvanando en sucesivas pulsiones.

13. Ver Frederic Jameson, «De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo: el caso del testimonio», en *Revista de crítica literaria latinoamericana* (Lima/Pittsburgh), XVIII, 36 (1992). Señala Jameson: «En el testimonio, pienso, la experiencia se mueve hacia atrás y adelante entre dos polaridades o límites dialécticos respecto del sujeto individual: uno es el *ritual* colectivo o campesino, siempre presente en estos testimonios, el otro es la *historia* en el sentido de irrupción brutal, de catástrofe, la historia de los otros, que arremete en la comunidad campesina desde afuera y más específicamente en el espacio campesino como tal desde afuera» (130-131).

Hay un movimiento doble en los textos: por un lado de deconstrucción de los mitos, por el otro una nueva mitificación; frente al fracaso de la revolución institucionalizada surge intacto el heroísmo popular de los sin nombre (de los «Póngale Juan nomás...»).

En *Nada nadie. Las voces del temblor*, la experiencia de la muerte y el despojo es significada por la reiteración de las dos primeras palabras del título: «¿Necesitan algo? / No, Nada», «¿Quién anda ahí? / Nadie, soy yo / Ya no tengo nada»; «Ya no tengo a nadie / Ya no soy nadie»; «Nada, nada, yo ni pido nada»; «Me quedé sin nadie y sin nada, señito». Tlatelolco es nuevamente el centro de la tragedia: «Como el 2 de octubre, cuando la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco amaneció cubierta de zapatos como flores machucadas» (*NN*, 289).

Para Poniatowska la historia mexicana está tramada como tragedia donde la muerte, bajo la forma de matanza y sacrificio[14] retorna cíclicamente. Verdugos y víctimas repiten los mismos gestos: matan y mueren. En todas las crónicas se alude a la guerra florida, los muertos retornan en cantos; la sangre se transforma en flores.

«La colonia Jaramillo» es reescritura de *Los de abajo* de Mariano Azuela.[15] El güero Medrano es el doble de Demetrio Macías, los habitantes de la colonia parodian a los hombres del caudillo. Elena, la secretaria que anota en el cuaderno todos los movimientos de la colonia —evidente construcción autobiográfica—, ocupa el mismo lugar que Cervantes, el doble de Azuela. Al igual que la figura del maestro García que se contrapone a la del güero Medrano.

El discurso de Poniatowska actualiza los conflictos revolucionarios. La lucha dibuja ciegamente las mismas líneas. Entre ellos las relaciones entre palabra y acción, entre el campesino y el letrado. El diálogo entre el Güero y la secretaria contiene las palabras finales de Demetrio a su mujer:

> —Es que no lleva sino a la muerte.
>
> —¿Y qué? Todos nos vamos a morir un día.
>
> Todavía resonaba en sus oídos la respuesta del Güero cuando se había preocupado por la suerte de cinco compañeros enviados a una acción.
>
> —Pues sí, es arriesgado, pueden perder la vida. ¿Y qué? Si no mueren allí, de todos modos van a morirse de hambre. (*FS*, 260).

El modelo historiográfico subyacente a las crónicas está impregnado de fatalismo. Detrás de la linealidad de los acontecimientos está la fuerte fijeza del

14. El conflicto entre sociedad de sacrificio y sociedad de matanza es señalado por Tzvetan Todorov, *La conquista de América: la cuestión del otro*, México, Siglo XXI, 1987.
15. Me parece atinado tener en cuenta la noción de 'texto maestro' en el sentido de Frederic Jameson, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor, 1989.

mito. En la tensión que se instaura entre ritual e historia hay un claro predominio del ritual. Es ilustrativa la crónica *Los ángeles de la ciudad* cuyo sostén es la alegoría. La representación de la ciudad de México recuerda al infierno dantesco. El sentido está invertido, especialmente en relación con lo alto y lo bajo y sus asociaciones:

> Los círculos se agrandan, cada vez es más ancho el cinturón de miseria, pulula un mundo que se va achaparrando hasta quedar a ras del suelo; pocilgas en las que uno se mete a gatas, y de las que emergen en la neblina de la madrugada unos ángeles sucios, de alas trasquiladas y lodosas que se escurren lastimeramente...» (*FS*, 23)

Los protagonistas son *los de abajo,* entregados a la lucha por la supervivencia en el territorio llamado Distrito Federal. El sujeto de la narración es la comunidad periférica de origen campesino e indígena o los grupos juveniles que se juegan a la solidaridad.

El cronista los acompaña; camina a su lado. Si la biografía se justifica en tanto construcción de un sujeto, el testimonio se funda en tanto historias de vidas que articula un sujeto colectivo. El conjunto *nosotros* se produce en el conflicto entre lo particular y lo comunitario.

> Anonimato (entonces) no significa aquí la pérdida de la identidad personal, del nombre propio, sino su multiplicación, no significa el término medio o muestreo sociológico sin cara o el denominador menos común sino la asociación de un individuo con una pluralidad de otros nombres y otros individuos concretos.[16]

Las tres crónicas exhiben diferentes construcciones del sujeto colectivo. El discurso de *La noche de Tlatelolco* se estructura en dos zonas: «Ganar la calle», que es la narración diacrónica de los sucesos —ya realizada por las fotografías del comienzo— a través de los testimonios. Los textos pertenecen a testimonios de los miembros del movimiento estudiantil, con excepción de voces que actúan como coro. El sujeto se construye como sumatoria en el espacio virtual de la lectura de las diferentes voces así como textos diversos (carteles, grafitis, cantos). La segunda parte, «La noche de Tlatelolco», retrocede al día 2 de octubre, el día de la matanza. La cámara se detiene en las imágenes que las distintas voces, enmarcadas por textos literarios y periodísticos, nos entregan.

El narrador retoma el control del relato en la *Cronología basada en los hechos a que se refieren los estudiantes en sus testimonios de historia oral.* La obra finaliza con el epígrafe que remite al cierre de la edición.

16. Frederic Jameson, op cit., p. 129.

En *Fuerte es el silencio*, Poniatowska reúne una serie de relatos diferentes. «El movimiento estudiantil del 68» vuelve sobre Tlatelolco, pero lo hace desde la narración histórica propiamente dicha controlada por el autor que afirma el discurso como su verdad. Si «Los ángeles de la ciudad» es un texto profundamente alegórico, en «La colonia Jaramillo» se advierte la fractura del discurso que tendrá su momento culminante en *Nada, nadie*.

A pesar de lo exiguo de este espacio no podemos dejar de detenernos en *Nada, nadie. Las voces del temblor*, el último libro. En primer lugar el Autor nos presenta a un equipo de autores. Sus nombres son consignados en las zonas del discurso a las que aportaron. A la firma segura del Autor se suman los nombres-firmas de dieciocho sub-autores que, a su vez, inscriben los nombres de los protagonistas.

La geografía es la ciudad destruida, especialmente el Hospital General, el barrio de Tlatelolco, las fábricas de ropas, los edificios de departamentos. Las voces construyen compulsivamente los cuerpos, tanto los cuerpos salvados como los cuerpos muertos.

Los enunciados del texto están fracturados. Los sujetos de la enunciación mudan todo el tiempo de la primera a la tercera persona. La palabra propia simula ser palabra comunitaria al reproducir continuamente al otro. La proliferación de firmas diluye la presencia del centro autorial y se logra un máximo distanciamiento con los discursos actantes. La hibridación no alcanza al discurso sino a la historia. Se vuelve una y otra vez sobre la misma escena lográndose el efecto de una construcción social.

Esta crónica contiene a las crónicas anteriores. Especialmente a «Los ángeles de la ciudad». Los ángeles negros salvan la ciudad. Son ellos los que instauran la solidaridad que el estado policíaco reprime: «Contamos con el Chanfle y con el Vaselina, el Ujule y el Estoperole [...] Son ellos los salvadores, los desalojados y los pateados»; «Me llegaron algunos con facha de cadeneros, de pandilleros, y resulta que me ayudaron en serio».

El relato autoriza su propia mentís: la acusación de parcialidad hecha por uno de los personajes a Elena personaje. Al finalizar «la última crónica de la serie» la voz autorial construye un discurso firmado con sentido moral: «si el otro existe, yo existo, porque si el otro vive, yo vivo».

La mexicana resemantiza el proyecto nacional de la revolución. El pueblo mexicano, condenado a los suburbios de la ciudad, contiene en sí mismo su salvación: la solidaridad. La función del cronista es la de escribir esa épica colectiva, respetando ese saber, mostrándolo:

> El papel del intelectual no es el de situarse «un poco de avance o un poco al margen» para decir la muda verdad de todos; es ante todo luchar contra las formas

de poder allí donde éste es a la vez el objeto y el instrumento: en el orden del *saber*, de la *verdad*, de la *conciencia*, del *discurso*.[17]

En todos los casos la escritora se incluye como protagonista. La firma más fuerte en todos los textos es la dedicatoria: a Jan el hermano, asesinado en Tlatelolco. Como si a través de las palabras se resistiera el olvido obligatorio. El gesto moral se inscribe dentro de la tradición de la literatura comprometida. Las tensiones irresueltas entre el escritor y el pueblo se resuelven a través de la identificación. Leemos en «La colonia Jaramillo»:

> Una noche el Güero la siguió, sacó la hoja de la máquina de escribir.
> —Eres espía.
> —No. Estoy escribiendo tu vida.
> —¿Mi vida? ¿Por qué?
> —Porque te quiero».
> (*FS*, 243)

El texto propone una reflexión sobre la escritura misma, así como sobre los límites entre historia y literatura. Retratar, construir, dar testimonio, documentar a México. La reproducción técnica es parte del mecanismo de los textos reenviándonos a la intencionalidad narrativa: la reproducción de la realidad.[18]

Los recursos empleados por Poniatowska resaltan el carácter de construcción del texto, en el que no se oponen ficción y realidad. La repetición, las acumulaciones, la unidad de opuestos como la vida y la muerte, propios del discurso popular, aparecen insistentemente en el discurso, aunque la risa relativizadora se ausenta casi totalmente. Rosario, la madre, tiene puesta una sonrisa eterna que no es sino una mueca ante la muerte.

Si bien las inscripciones en el discurso proclaman su carácter verdadero, el nivel metadiegético insiste en la condición de artificio literario. Se trata de conseguir todas las versiones posibles, aún aquellas alejadas de la versión autorial. Es importante señalar las relaciones que se entablan entre la oralidad y otros lenguajes; entre ellos, la palabra escrita y la imagen. Una repite y refuerza a la otra, se desautomatizan mutuamente.

El discurso juega en el punto de encuentro entre el afán documental y la construcción literaria. Poniatowska incorpora a la crónica los mejores recursos de

17. Michel Foucault, «Los intelectuales y el poder», *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1980, p.79.
18. Es imposible no tener en cuenta la influencia de la fotografía en el arte revolucionario. Pienso en Tina Modotti, en Lola Alvarez Bravo, así como en la constante presencia del muralismo mexicano en el discurso de Poniatowska.

la vanguardia narrativa: montajes, uso del tiempo, construcción del espacio, dialogismo y polifonía.

Estas complejas negociaciones entre distintas tradiciones surgen en tensiones entre la palabra y la imagen pero, sobre todo, en un proyecto de escritura alternativo a través del cual Elena Poniatowska intenta refundar la historia de México. ❖

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
4/1995-1996/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

Enrique Bernardo Núñez y Alejo Carpentier: dialogismo mítico del Caribe

Gregory Zambrano

I

Pasar de la historia a la ficción y transitar más de quinientos años tras una señal, un rostro o una traza al menos de lo que podría ayudar a fijar raíces sólidas ante el paso avasallante de las culturas que se funden, se arrostran y se suplantan, parece ser un destino común de nuestros pueblos, mestizos, transculturados o como se les quiera llamar. El mito siempre lleva una carga de verdad en tanto se soporta sobre aquello que pareciera no tocarle de cerca: el tiempo.

En las antiguas culturas indígenas venezolanas, cuyos herederos se extinguen de manera cada vez más vertiginosa, sobreviven las historias, las leyendas y los mitos que continúan dando vida a aquellas culturas, haciéndolas parte presente en una historia que no podríamos explicar si previamente no comprendiéramos que desde siempre se ha construido manipulada, llena de recortes y silencios.

Amalivaca es una de esas trazas que ha remontado el tiempo para hacerse presencia más allá de los registros historiales. Así su imaginario literario, que no se desprende de las funciones que dieron origen a una historia muy particular, donde lo predominante viene referido en las fundaciones, de pueblos y culturas.

El mito del diluvio universal propio de tantos pueblos, es también aquí una forma de recreación sui géneris que se centra como un motivo de profunda raíz americana, y que ofrece algunas re-elaboraciones marcadas dentro de ese amplio y complejo ámbito qe se ha definido como el espacio caribe.[1]

1. Las amplias y complejas posibilidades para definir el espacio caribe más allá de lo geográfico puede seguirse en el interesante trabajo de Yolanda Wood, -Repensar el espacio caribe-, en *Universidad de La Habana* (La Habana), 236 (sep.-dic.1989): 67-80.

Trataré de transitar aquí algunos de los caminos de Amalivaca, un motivo que corresponde a la tradición oral de los indios Tamanaco del río Orinoco. Un mito que puede perfectamente emparentarse con otros similares de distintas culturas en lo que se refiere al gran acontecimiento que significó el diluvio universal y, como consecuencia de éste, la fundación de una nueva humanidad.

En el caso de los indios Tamanaco, el mito refiere la presencia de un héroe salvador en el momento del diluvio. Su nombre: Amalivaca. Aquí comenzamos a indagar sobre la dinámica misma de la tradición, de cómo el mito empieza a transformarse en historia y ésta, luego, en ficción. De tal manera, nos encontramos frente a una mito-historia que puede seguirse en la literariedad de los «relatos» que se fundan a partir del referente primigenio.

II

En un viejo recuento, al parecer ya olvidado, el jesuita italiano Felipe Salvador Gilij (1721-1789) relata brevemente los hechos que le fueron contados por un cacique Tamanaco llamado Yacumare. Estos relatos referían la historia de un salvador del mundo que era llamado padre de los hombres. De su *Ensayo de historia americana*,[2] se desprende la primera noticia sobre Amalivaca. El mito era ya conocido con variantes por toda la región; sin embargo, Gilij no logró conseguir más detalles sobre el significado preciso del nombre ni más datos sobre la religión tamanaca. Almalivaca es, según este cronista, una divinidad orinoquense y caribe, cuyo relato llega incluso a interpretar caprichosamente como un esbozo de la Trinidad cristiana (Padre, Hijo, Espíritu Santo / Amalivaca, su hija, Vochy). Finaliza el jesuita comentando:

> De Amalivaca los tamanacos hablan como de un hombre que estuvo con ellos en Maita, dicen que andaba vestido, que era blanco, y cosas semejantes no convenientes a quien los creó, sino quien los llevó primero a aquellos lugares. Por lo contrario, la formación del mundo, la de ellos mismos, y del Orinoco, etc., son proezas de divinidad.[3]

2. *Saggio de historia americana* fue escrito originalmente en italiano y publicado en Roma en 1780. Hemos consultado la edición en castellano, titulada *Ensayo de historia americana*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1965.
3. Alberto Rodríguez Carucci, «El mito de Amalivaca. Recepción y transtextualidad» (Ponencia presentada en las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana —JALLA— realizadas en La Paz entre el 19 y el 23 de agosto de 1993, mimeografiado, p. 8).

Con ligeras variantes en la descripción, esta noticia es luego recogida por el viajero alemán Alejandro de Humboldt (1769-1859), quien visitó Venezuela a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, internándose con especial atención en la amazonía venezolana. Humboldt relató con vivos detalles la presencia de este héroe civilizador señalando que:

> [...] los pueblos de raza tamanaca [...] tienen una mitología local [relacionada con unas piedras pintadas, donde] Amalivaca, el padre de los Tamanacos, es decir el creador del género humano [...] llegó en un barco al momento de la gran inundación que llaman *la edad del agua*, cuando las oleadas del océano se estrellaban, en el interior de las tierras, contra las montañas de la Encaramada. Todos los hombres —continúa Humboldt— o por decir mejor, todos los Tamanacos se ahogaron, con la excepción de un hombre y de una mujer quienes se salvaron sobre las montañas cerca de las orillas de Asiveru [...] Amalivaca viajando en un barco, grabó las figuras de la luna y del sol sobre la *Roca Pintada* (Tepumereme) de la Encaramada.[4]

Este hecho aparece complementado con la presencia de otro elemento que amplía la significación del acontecimiento mito-histórico, la referencia a Vochy, hermano de Amalivaca,

> [...] quien le ayudó a dar a la superficie de la Tierra su forma actual [además] los Tamanacos cuentan que los dos hermanos en su sistema de perfectibilidad querían, primero arreglar el Orinoco de manera que se pudiera siempre seguir la corriente del agua para descender y para remontar el río. Por este medio esperaban evitar a los hombres la pena de servirse de remos al ir hacia las fuentes de los ríos; pero por grande que fuera el poder de esos regeneradores del mundo, no pudieron nunca lograr la finalidad de dar una doble inclinación al Orinoco: se vieron obligados a renunciar a un problema hidráulico tan extravagante.[5]

Posteriormente el mito es referido por el historiador venezolano Arístides Rojas en su obra *Leyendas históricas de Venezuela* (1890), donde se inserta su «Leyenda del moriche», relacionada con el efecto generador de una nueva humanidad, a partir del poder multiplicador del fruto de la palma moriche. En esta breve leyenda se mencionan con gran dinamismo las andanzas de Amalivaca y de su hermano Vochy.

4. Alejandro de Humboldt, *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente*, tomo 4, Caracas, Monte Avila Editores, 1985, pp. 403-404. La primera edición en francés data de 1799, titulado *Voyage áux régions équinoxiales du Noveau Continent*, siendo la primera versión en castellano de 1826.
5. Idem, p.404.

Para organizar los núcleos de sentido básicos de este leyenda, Arístides Rojas acude directamente a la obra de Humboldt como fuente, e igualmente cita la referencia al padre Gilij. Al hecho contado, Rojas lo califica como *mito*, sin que en otra oportunidad deje de catalogarlo como *leyenda*, y luego concluye de manera determinante en que «No fue Amalivaca una creación mítica, sino un hombre histórico, el primer civilizador de Venezuela, que deja su nombre perpetuado en la memoria de millares de generaciones».[6]

En nuestro siglo, el motivo de este mito —o la mito-historia, para ser consecuente con una de las figuras fundamentales de la filosofía positivista venezolana, como lo fue Rojas— ha ido trascendiendo su tiempo y su espacio geográfico para pasar a constituir una creación predominantemente literaria. Por ello aparece recogido en complilaciones sobre las tradiciones indígenas venezolanas, como de hecho es recuperado, por ejemplo, en el libro que compiló Manuela de Cora, *Kuai-Mare: mitos aborígenes de Venezuela* (Caracas, Monte Avila, 1972), versión que presenta algunos elementos aditivos que sirven como un retoque artístico al mito. Esta versión fue reproducida años más tarde en *Literatura indígena de Venezuela* (Caracas, Kapelusz Venezuela, 1981).

III

En lo que respecta a lo estrictamente literario, el mito del Orinoco aparece transpuesto de manera significativa al menos en dos obras importantes de la literatura hispanoamericana. La primera de ellas, *Cubagua* (1931), la novela quizás más difundida de Enrique Bernardo Ñúnez y el relato «Los advertidos», de Alejo Carpentier.

En *Cubagua*[7] el relato se articula sobre tres polaridades fundamentales (historia, mito y ficción), que dan cuenta de una referencialidad concreta, cuyo punto de partida es la fundación de la primera ciudad —formalmente constituida— en el ámbito venezolano: La «Nueva Cádiz» que, como espacio geográfico localizado en la isla de Cubagua, simbolizó durante los primeros años de la conquista y colonización el emporio perlífero más importante del Nuevo Mundo.

6. Arístides Rojas, «La leyenda del moriche», en *Leyendas históricas de Venezuela*, tomo I, Caracas, Oficina Central de Información, 1984, p. 5.
7. Para estas notas hemos utilizado la edición de Casa de las Américas *Cubagua. La Galera de Tiberio*, La Habana, 1978, con prólogo de Domingo Miliani. En las citas respectivas solo se indicará el número de página correspondiente. Respecto de algunas fuentes históricas utilizadas por Núñez como referentes para su novela, veáse «Algo sobre *Cubagua*», en *Bajo el samán*, Caracas, Tip. Vargas, 1963, pp. 105-107.

Sobre esa condición, netamente económica y comercial, surgió paralelamente el pretexto histórico que se reconstruye en la ficción de Núnez, cuyos referentes reales se soportan en una instancia complementaria: el aprovechamiento del paralelismo simbólico centrado en las figuras de Vochy y Nila Cálice, representación del mito y la historia, respectivamente.

La referencialidad textual que sirve de soporte a las recurrencias ficcionales construyen en esta obra una especie de mito-historia, perfectamente verificable en los registros documentales de la época y que Núñez siguió acuciosamente en su proceso de investigación.

Paralela a la valoración que este novela posee en el registro historiográfico y literario venezolano, es necesario señalar su vinculación a la problemática de la concepción geográfica e histórica del ámbito caribeño en la cual esta novela se desarrolla, y cuya significación se actualiza y revalora desde esta mito-ficción.

En *Cubagua* Núnez recoge el mito en el capítulo V de su novela, titulado «Vocchi», y refiere en el capítulo VI, «El Areyto», las acciones de Vochy a partir de una «noticia» hallada azarosamente, y en la cual se menciona la travesía del personaje desde su lugar de origen, Lanka, hasta tierras americanas.

El personaje aquí se vitaliza y aparece como un actante, cuyas transformaciones se incorporan de manera dinámica a las acciones novelescas más significativas como, por ejemplo, su decurso hacia un motivo curiosamente presente en la literatura latinoamericana, el del viaje al averno.[8]

La mito-historia de Vochy, que hemos referido a partir de fuentes antiguas, va íntimamente ligada a la de su hermano Amalivaca. Vocchi «...vio venir una barca con muchas velas desplegadas, en la cual había un hombre escapado también de la catástrofe (la tormenta, ¿el diluvio?). Era Amalivaca. En su inteligencia y en su poder reconocieron que eran hermanos» (*Cubagua*, 67).

Las historias se funden luego de la referencialidad marcada por la constante ausencia de Vochy, viajero impenitente por exóticas tierras y la presencia constante de Amalivaca en el ámbito americano.

El mismo motivo es asumido años más tarde por Alejo Carpentier. En «Los advertidos» (1965)[9] se privilegia el accionar de Amalivaca y sería pertinente señalar que este relato aparece focalizado desde una óptica americana a partir de dos matrices que pudiéramos llamar básicas para comprender la estructura

8. Angel Vilanova, «El motivo del viaje al averno y Cubagua», en *Motivo clásico y novela latinoamericana*, Mérida, Fondo Editorial Solar, 1993, pp. 131-155.
9. El relato «Los advertidos» de Alejo Carpentier se publicó originalmente en francés en *Guerre du temps*, París, Gallimard, 1967. Posteriormente apareció de manera simultánea en inglés y español. Hemos utilizado la edición de *Guerra del tiempo*, 5 ed., Barcelona, Barral Editores, 1975, pp. 121-139.

narrativa de este relato. La primera matriz la vamos a reconocer como la «desmitificación» del diluvio universal en tanto instancia fundadora. Esta es aprehendida desde una visión monológica de la creación, y en una perspectiva de valoración americana, que persigue la recuperación de la historia como producto del acontecer humano y del registro de sus facetas de evolución.

La segunda matriz es resultante del hecho de ubicar el diluvio como espacio de acción en el que se va a producir un encuentro de héroes míticos para propiciar un diálogo intercultural que se desprende de esa coyuntura.

El rol actancial de Amalivaca aparece enmarcado en una red de equivalencias con otros héroes míticos salvadores: El Hombre de Sín, Noé, Deucalión y Out Napishtim. Todos ellos son sujetos que desempeñan un mismo rol actancial como intermediarios entre la divinidad y los hombres, y todos, en tanto destinatarios, tienen la misma función de construir una gran embarcación para salvar la humanidad, «su» humanidad de las aguas.

Así como cada héroe salvador tiene unos rasgos que lo ubican temáticamente en su tradición cultural, Amalivaca aparece registrado en la mitología de los indios Tamanaco de Venezuela. En ella se refiere una gran inundación que ahogó a todos los tamanacos, excepto a «un hombre y una mujer que se refugiaron en la altísima roca Tepeu-mereme sobre la gran cordillera que se levanta frente al río»,[10] pero que, sin embargo, también estuvieron a punto de morir. Cuando esto iba a suceder «vieron de pronto una extraña canoa que avanzaba por encima del oleaje, manejada por un hombre alto y fuerte, de agudos ojos brillantes como la luz. Era Amalivaca, padre de las gentes que nacerían después, el cual traía con él en la canoa a su hermano Vochy y a sus dos hijas».[11]

Como quiera que sea, existen implicaciones extra-literarias que se han suscitado a partir del relato de Carpentier, lo cual produce una carga de sentidos, siempre vinculados a una perspectiva de lo americano como proyección universalizadora. Por ello podemos ampliar este espectro significativo para señalar que:

> En «Los advertidos», a través del mito del diluvio universal se indaga sobre un hecho que es hoy tema central de la antropología contemporánea: la confluencia de mitologías. Más allá de la diferencia de procedimientos y fines, las escuelas de Lévi-Strauss y de Mircea Eliade, y desde el campo de la psicología, la escuela de Jung, han demostrado la presencia de constates universales en los mitos. En «Los advertidos» esa confluencia se vive desde el interior mismo de la visión mítica, provocando —no

10. «Mito Tamanaco. Amalivaca», en *Literatura indígena de Venezuela*, Caracas, Kapelusz, 1971. Selección, estudio preliminar y notas de Italo Tedesco.

11. Idem, p. 10.

desde la perspectiva del descreimiento sino en el interior de la fe misma— el desencanto de lo divino.[12]

Las referencias documentales sobre el origen de esta mito-historia y el interés que ha generado en algunos escritores de nuestro continente son a veces relativamente fáciles de explicitar, particularmente en el caso de Carpentier, quien ha referido en distintos momentos los antecedentes de su relato, todos ellos como vivencias de sus viajes por el sur de Venezuela y de su contacto directo con los habitantes de las regiones del Orinoco.

Esos motivos pueden seguirse, en el caso de Carpentier, desde los reportajes que el autor cubano escribió para su columna «Letra y Solfa» de *El Nacional*, agrupados bajo el título de «Visión de América», especialmente el titulado «El Salto del Angel en el reino de las aguas», publicado en dicho diario el 26 de noviembre de 1947.[13]

Posteriormente Carpentier en su conferencia titulada «Un camino de medio siglo», que dictó en la Sala de Conciertos de la Universidad Central de Venezuela el 20 de mayo de 1975,[14] refiere lo que consideraba una proto-historia, que le fue contada por un etnólogo que realizaba trabajos en las regiones del Orinoco. Allí conoció Carpentier la «historia» del diluvio universal en una versión americana. Esto —señala Carpentier— le dio la idea para su cuento «Los advertidos», donde todos los Noés del mundo vienen a ver al anciano Amalivaca y se lo encuentran en América.

Esa misma motivación fue corrobarada años más tarde cuando Carpentier respondía a una entrevista concedida a Ramón Chao y en la que abordaba parte de esas andanzas por la selva virgen venezolana.[15] En ese mismo contexto se encuentra intertextualizada la temática de su novela *Los pasos perdidos* (1953), los cuales transitan también las transformaciones de la mito-historia que vincula las andanzas de Amalivaca y Cochy desde sus primeras apariciones documentales a fines del siglo XVIII y sus posteriores re-elaboraciones literarias ya en pleno siglo XX, a donde son trasladadas estas referencias como el soporte temático de obras significativas que podríamos incluir en el vasto panorama de los relatos mito-ficcionales de América Latina.[16]

12. Víctor Bravo, *Magias y maravillas en el continente literario*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1988, p. 173.
13. Alejo Carpentier, *Letra y solfa*, Caracas, Síntesis Dosmil, 1975, p. 328.
14. Alejo Carpentier, *Razón de ser*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1976, pp.27-49.
15. Cfr. Ramón Chao, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1985, pp. 115-126.
16. Alberto Rodríguez Carucci, en la ponencia antes citada (ver nota 3) hace un recuento pormenorizado de la aparición del motivo de Amalivaca en distintas formas de la expresión

Pudiera resultar interesante seguir la pista textual del motivo para analizar como éste ha sido re-elaborado de manera parcial. En el caso de Enrique Bernardo Núñez, aun cuando la significación del mito en *Cubagua* es tangencial, se refiere a la creación de los hombres a partir del fruto de la palma moriche, quienes huyen ante la presencia de su creador y solo se calmaron cuando «Amalivaca les dijo que él les había creado arrojando aquellos frutos por encima de los hombros, y a esa idea [los hombres] se mostraron felices, como si la palmera, símbolo de sus vidas les diese un alma nueva capaz de librarles del pasado» (*Cubagua*, 68).

De una forma más amplia se nutre del mito el relato de Carpentier quien explicita deliberadamente la utilización del motivo para construir una obra que se estructura básicamente sobre la re-creación mitológica a partir de las concordancias actanciales de los héroes míticos.

IV

Desde el punto de vista estructural, podríamos intentar una aplicación que permite ubicar la recurrencia mítica en *Cubagua* y en «Los advertidos», más allá de lo meramente referencial. Así, tendríamos la posibilidad de enriquecer la perspectiva desde la aplicación de determinados universales metodológicos para descartar, por ejemplo, la superficial y reductora noción de influencia. Desde aquí podríamos asumir, por ejemplo, la pertinencia de propuestas teóricas como las de la *transtextualidad*, tal como lo planteó Gerard Genette en sus *Palimpsestos* (1982).

Desde esta perspectiva el motivo, en este caso la mito-historia, funciona perfectamente en ambas obras. Antes tendríamos que acotar el hecho de que, independientemente del modo como el mito es abordado (tangencialmente en el caso de *Cubagua* y más explícita y directamente en «Los advertidos»), el motivo mítico funciona como un *hipotexto*, que es transpuesto sin que aparentemente se opere una transformación real; es decir, se han tomado algunos elementos de base y a partir de ellos se ha construido otro texto, dirigido hacia objetivos que no aspiran a la transformación del motivo en sí, sino a su aprovechamiento para otros fines, no importa si son estrictamente históricos, estéticos, antropológicos o ideológicos. En las dos obras existe un discurso ficcional que, obviamente, no pretende ser histórico en el sentido científico de

literaria y artística: en la poesía: J.A. de Armas Chitty, Velia Bosh; en las artes plásticas: Gilberto Antolínez, César Rengifo; en el ensayo: José Martí, Arístides Rojas, Lisandro Alvarado, Matilde Mármol. También resulta muy sugerente el trabajo de Trino Borges «Amalivaca, una afirmación necesaria en la Venezuela de los 500 años festivos», en *Actual* (Mérida), 23 (1992): 87-94.

la expresión. Así tenemos un hipotexto (motivo mito-histórico) que, independientemente de su procedencia, sirve como soporte narrativo en ambas obras y como transposición del mito se puede analizar como una re-elaboración *hipertextual*.

Como señalamos, las funciones que el hipotexto desempeña en las dos obras citadas se presentan con rasgos distintivos, bien sean estas de forma y/o contenido. En el caso de *Cubagua* de manera parcial y fragmentaria dado el hecho de que la presencia de Amalivaca y Vochy, aún cuando representa una porción circunstancial de la novela, actualiza una referencia importante en el sentido de arraigar los acontecimientos hacia lo histórico americano. Por su parte, en el caso de «Los advertidos» el mito se presenta como una formalización más abarcante, o mejor, como una asunción totalizadora e integral del mito en tanto hipotexto.

Resumiendo podríamos señalar que, efectivamente, ambas obras se estructuran como hipertextos, los cuales resultan —vistos en los aspectos que hemos señalado de manera particular— de un hipotexto común (la mito-historia de Amalivaca y Vochy) que ha sido transpuesto y que además aparece, en el caso de *Cubagua* como una «concisión» de ese hipotexto, en tanto que para el caso de «Los advertidos» se estaría efectuando una «ampliación».

En esta obra podríamos considerar la pertinencia de utilizar una noción como la de *transdiegesización*,[17] vista en relación a los cambios que se producen en el interior del universo espacio-temporal en el cual se llevan a cabo las acciones, donde, para el caso de *Cubagua*, éstas están demarcadas geográficamente en la pequeña isla que lleva este nombre, en un tiempo que se podría cotejar con referencias históricas. Sucede lo contrario en el caso de «Los advertidos», que se desarrolla en un tiempo mítico y donde las acciones se ubican tácitamente en las regiones del Orinoco, lugar del cual procede —históricamente— el referido motivo.

V

Estos son algunos de los elementos con que pudiétamos relativizar la pervivencia de un mito fundador que se ha ido valorando y rehaciendo a través del tiempo y que no ha escapado de la recreación literaria. Podríamos señalar que

17. La transdiegesización es definida como el cambio del universo espacio-temporal en que las acciones se llevan a cabo. Cfr. Angel Vilanova, «La transtextualidad y su aplicación a los estudios sobre narrativa latinoamericana», en *Elementos de literatura comparada*, tomo II, Mérida, Facultad de Humanidades y Educación, 1985, p. 67.

entre las propuestas narrativas de Núñez y Carpentier se establece un dialogismo[18] que parte de lo mítico para justificar una historia, arraigada en las raíces primitivas de una cultura aborigen nuestra. Con múltiples variantes, y con funciones distintas, el mito de Amalivaca es uno de los más interesantes y fabulosos que se heredaron de la tradición cultural indígena cuya riqueza, como hemos visto, ha servido de soporte para una valoración persistente y genuina de lo ancestral americano. ❖

18. Asumimos la noción de «dialogismo» tal como lo explica Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982, p. 352.

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
4/1995-1996/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

NO ME ESPEREN EN ABRIL: UNA NOVELA PRIVADA

Ángela Romero Pérez

Recientemente los lectores españoles hemos asistido a la publicación de la última novela, *No me esperen en abril*,[1] del escritor peruano Alfredo Bryce Echenique (1939), afincado desde hace largo tiempo en nuestro país. Hace cuatro años habíamos recibido, con igual interés, la aparición de sus memorias, tituladas paradójicamente, *Permiso para vivir (Antimemorias)*. Aunque su carrera literaria se iniciara en 1968 con la publicación de un libro de doce relatos titulado *Huerto cerrado*, que en su momento concurrió al premio Casa de las Américas obteniendo una mención, el público español le ha podido seguir desde *Un mundo para Julius* (1970), Premio Nacional de Literatura en Perú en 1972, y cuya aparición marcó un hito tanto en la narrativa americana como en la española, y en ésta última también por razones extraliterias, ya que la concurrencia del manuscrito al Premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral coincidió con la ruptura entre los editores Víctor Seix y Carlos Barral, si bien éste último no dudó en tomarlo posteriormente como la primera publicación de una nueva colección de narrativa. Sus siguientes novelas —*La vida exagerada de Martín Romaña* (1981), primera parte de *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire*, que se completa con *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985)— son igualmente publicadas en editoriales barcelonesas, gozando de enorme éxito de crítica y de público. La fecha de 1985 coincide también con el traslado de su residencia de Francia a España, que —primero en Barcelona y posteriormente en Madrid— se mantendrá hasta nuestros días, con espaciadas visitas al Perú. A la

1. Alfredo Bryce Echenique, *No me esperen en abril*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995, 611 pp.

favorable acogida de sus últimos trabajos entre el público español, que aparecen encabezando las listas de libros más vendidos, contribuye la activa participación del escritor en la vida literaria española a través de conferencias, tertulias, entrevistas, o artículos aparecidos en los diarios de tirada nacional más importantes. La crítica se muestra igualmente receptiva a sus trabajos, prueba de ello es la rápida difusión que obtienen sus publicaciones en revistas literarias especializadas.[2]

Aunque en *Huerto cerrado* aparecen ya en estado embrionario los temas que posteriormente configurarán su quehacer creativo, y sobre todo uno de los principales como es el tiempo de la adolescencia y su traumático paso a la etapa adulta, es en *Un mundo para Julius* donde adquieren un relieve diferente a través de la creación de un mundo cuya asombrosa originalidad nace de un uso peculiar del lenguaje, activado por unos resortes proporcionadores de una efectividad que personaliza su modo de narrar haciendo válida la afirmación del crítico Rafael Conte de que Bryce Echenique es un «novelista subjetivo»[3] por el modo de contemplar y plasmar la realidad que quiere contar. Estilo que ya no abandonará en las creaciones futuras y que veremos profusamente empleado en la presente novela.

No me esperen en abril se articula en torno a un argumento aparentemente sencillo a pesar de su extensión: en la Lima de comienzos de la década de 1950 el adolescente Manongo Sterne Tovar y de Teresa, hijo de ingleses acriollados en buena disponibilidad económica, comienza su andadura vital con la desventaja de poseer una aguda hipersensibilidad que le hace enfrentarse al mundo desde una conciencia trágica del mismo. Las circunstancias que rodean el ritual de su iniciación social parecen comenzar a darle la razón, ya que inopinadamente es expulsado de su primer colegio, el Santa María, por fundadas sospechas de homosexualidad. Este hecho se alzará con el tiempo en el gran secreto que pondrá a prueba la sinceridad afectiva de todos aquellos que se le acerquen. El perplejo Manongo arrastra en su desgracia a toda su familia, desprestigiada en los círculos más influyentes de la oligarquía limeña que, no obstante, va a ser la que a la postre le proporcione una nueva oportunidad de reintegración social. Dispuesto a gastar toda su paciencia y fortuna, su padre, don Lorenzo Sterne, decide inaugurar la nueva etapa internándole en un colegio, el San Pablo Saint

2. La revista *Quimera* (Madrid), 136 (mayo 1995): 60-63, acoge en sus páginas una reseña de Mercedes Serna sobre *No me esperen en abril* titulada «Del amor y otras (divertidas) tragedias. Bryce Echenique retrata de nuevo a la oligarquía limeña».
3. Ver *Alfredo Bryce Echenique*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, p. 20, publicado con motivo de la Semana del Autor, que tuvo lugar en Madrid del 23 al 26 de noviembre de 1987 en el Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Paul School, cuyo fundador es un pintoresco funcionario ministerial limeño: don Alvaro de Aliaga y Harriman, que como reacción a la total erradicación de la influencia británica en la educación de la élite peruana quiere «traer Inglaterra al Perú» (24)[4] a través de la creación, pretendida copia fiel, del más británico de los internados, y cuya principal orientación estriba en dar privilegiada acogida a los decadentes hijos de la oligarquía limeña expulsados ya de diferentes internados, con el único fin de asegurar el relevo hereditario en los principales órganos de poder del país. Los años de internado van a configurar el aprendizaje emocional del protagonista debido a la intensa relación que entabla con los que luego serán los amigos de la madurez y con el primer y único amor de su vida: la joven de origen alemán, Tere Mancini Gerzso. Ambos afectos van a guiar decisivamente los pasos de su existencia hasta el fin de sus días y se convierten en el eje clave de la novela: amor/amistad.

Asistimos, por tanto, a la trayectoria individual de un agonista, que abarca desde la década de 1950 hasta la actualidad, enmarcada por los hechos políticos de mayor alcance que afectan al Perú de esos años, sobre todo por los contrastes de los numerosos relevos presidenciales y los cambiantes efectos que asestan a los privilegios de la oligarquía limeña.

La cronología real que estructura la novela no admite discusión por su pautada objetividad a través de fechas expresas, si bien el devenir textual se complejiza con un tiempo de orden psicológico que afecta únicamente a Manongo al no aceptar el desarrollo temporal convencional. Si su percepción temporal corre paralela al del común de los mortales es a partir del verano del 53, en que conoce a los que van a ser sus compañeros del San Pablo y a Tere, cuando Manongo se ancla en un tiempo de carácter subjetivo que rechaza de plano el mes de abril —de ahí el título— por significar el comienzo del curso escolar y la separación temporal de Tere. El tiempo previo a la partida y la escasez del que podrán disfrutar juntos los fines de semana se torna un abismo que Manongo articula desde una captación cuya subjetividad resulta, por lo mismo, intransferible para aquellos que le rodean, y que trata de expresar desde una abrumadora lógica con cierto carácter tautológico: «Que cada fin de semana empezará donde se acaba y eso es verse nunca, o peor: porque cada fin de semana empezará donde se acabará el mismo fin de semana. Será todo, un instante, pero inmediatamente será como si todo se hubiese acabado para siempre por cinco días y medio y por seis de las siete noches que tiene la semana» (85). Su sentido proustiano de la temporalidad se acentúa con el paso de los años y le lleva a instalarse, trágicamente, en el tiempo de la memoria, de la ensoñación como técnica psicológica que

4. Citaremos el número de página de la novela entre paréntesis en el texto y siempre refiriéndonos a la edición citada.

conscientemente desarrolla y perfecciona en la lejanía para calmar el constante anhelo de la presencia de sus amigos y de Tere. Manongo, a modo de concienzudo entomólogo, acuña celosamente aquellos referentes culturales que han configurado los años de su adolescencia y cuya profunda individualización los convierte en fetiches de valor emocional incalculable, que a la postre le llevarán a la paralización afectiva de su vida adulta. Así sucede con la canción «Pretend» de Nat King Cole o la película *Historia de tres amores* protagonizada por James Manson y Moira Shearer, con los escenarios donde transcurrieron los encuentros que marcaron su existencia como el idealizado Country Club de la ciudad de Lima, que Manongo revive reiteradamente desde la más cruel y enfermiza de las nostalgias. Es por eso que su figura alcanza ante el lector la dimensión de experto sufridor, reinventador de un trágico pasado que valga para hacer más trascendente su periplo vital ante los ojos de los demás. Así pronto sabemos que la real dimensión de su drama estriba no en recordar los hechos pretéritos asépticamente, como constatación de algo vivido, sino en hacerlo desde la profunda nostalgia que implica el intento de aprehender, de revivir algo que inevitablemente se ha terminado, en la no aceptación del fin de una etapa vital que siente desde la intensidad del dolor que provoca la intuición de su irreparabilidad.

El mismo Bryce Echenique ha definido el sentimiento nostálgico que encontramos en sus novelas como «algo independiente de la voluntad», pura «constatación de algo que se vivió mal».[5] Y es ese sentimiento el que lleva a Manongo a querer retomar la excepcionalidad de su amor adolescente al reiniciar, ya en su madurez, su relación con Tere, lo cual resultará frustrante para ambos ya que la imagen real de su amor de juventud ha sido sustituida en su memoria por una mera evocación en cuya frágil figura tienen cabida todas las mujeres posibles, y que Manongo contempla desde un irritante deseo de inmutabilidad temporal («...Y... porque Manongo no soportaba un solo cambio en el milímetro de una peca, de una nariz respingada, de una mirada o una sonrisa de mujer») (472) que la protagonista se niega a asumir. Igual resultado obtiene su idealista proyecto de reunir a todos sus amigos en lujosas mansiones financiadas por él mismo en diferentes puntos de Europa, y que les lleva a tacharlo de «perfecto retrasado sentimental con vista al mar» (408).

Es conocida la opinión del escritor peruano acerca de que en literatura no hay amores felices y en *No me esperen en abril* se constata un vez más. Como precedentes encontramos a Martín Romaña y Julius en los que las relaciones amorosas reunían igualmente una dimensión dramática cuyo motor era el dolor

5. *Alfredo Bryce Echenique*, op. cit., p. 45.

y su fin irreversible la soledad. La trayectoria sentimental de Manongo no modifica estas circunstancias sino que las reafirma y matiza. El amor de Tere y Manongo está condenado de antemano al fracaso por las peculiares características psicopatológicas del amador: acendrado egotista, contradictorio, exigente, permanente insatisfecho, celoso enfermizo, chantajista emocional y melancólico extremo, que traspuestas a su experiencia amorosa, la hace inviable por excesiva. Si a ello le unimos el que Tere sea su primer amor, el mítico amor adolescente que Bryce toma como parámetro al encabezar un capítulo con una frase de Balzac —«No, creáme usted, un primer amor no puede sustituirse»—, alcanzamos a comprender mejor su desmesura. El amor entre Manongo y Tere se tiñe en lo psicológico de todos los tópicos posibles —fidelidad y promesa de amor eterno («hasta que la muerte nos separe» (333)), anhelo de total conocimiento de la persona amada, sentimiento de incomprensión por parte de los demás y necesidad de saltar los obstáculos que se opongan a la realización del mismo—, marcado por la imaginería popular, teñido de culpa y de temor consciente («Manongo me da miedo y yo necesito sentir que lo quiero pero sin tenerle miedo») (381). Pero a pesar de los reconocidos tópicos, en el fondo no se presenta como un amor arquetípico, «amor de bolero», sino como un sentimiento matizado e individualizado por la singular manera de sentir de un espíritu dotado de una capacidad amatoria inusual. Presenciamos a lo largo de la novela no el modo en que se vive un amor adolescente sino una rara, solitaria y privada forma de sentirlo, excepcionalidad que queda elocuentemente expresada en las palabras de Tere al decir que Manongo es «como nadie es así» (276).

Cuando líneas más arriba advertíamos que el eje de la novela estribaba en la dicotomía amor/amistad los imbricábamos con la conciencia de que a lo largo de la novela no permanecen como entes separados. La amistad en *No me esperen en abril* corre paralela al amor, es otra forma de amor en que la fidelidad y la entrega son, si cabe, más absolutas. La estrambótica personalidad de Manongo goza de una abierta disposición natural a la amigabilidad, desconocedora de clasismo alguno, que hace patente con constantes pruebas de amistad hacia sus amigos aún a riesgo de poner en peligro su relación con Tere. Por ello no duda en irse, en plena efusión amorosa, a pasar el verano del 54 a Piura a casa de un reciente amigo, personificando la premisa que Bryce Echenique hiciera en sus *Antimemorias* al decir: «cada uno de mis amigos es el mejor que tengo». Su justificación pone de relieve su particular apreciación del valor de la amistad: «que se iba a Piura por un amigo nuevo, porque desde que me botaron del Santa María cada nuevo amigo ha sido una maravilla que le debo a la vida» (345). Si al principio amor y amistad aparecen como sentimientos diferenciados, uno como desgarro y sufrimiento y otro como fundamental resorte vital —«por ti me muero y por ellos vivo» (345)— finalmente convergen en un solo e inmenso afecto. De hecho el motor inductor de sus reiterados regresos a Lima, ya adulto, va a ser el

ansiado y temido reencuentro con sus amigos. Y finalmente certificamos que, con el tiempo, el amor de Tere y Manongo dará paso a lo que de mejor entrañaba: un sincero sentimiento de amistad consolidado a través de fieles contactos telefónicos desde cualquier punto del planeta, y que lleva a que Tere comprenda y justifique maternalmente las rarezas del carácter de Manongo, le haga partícipe de su vida privada al presentarle a sus hijas, se haga íntima amiga de su madre, y, como colofón, vaya a visitarle durante dos días, y de vuelta de conocer a su quinto nieto, en «Villa Puntos Suspensivos», construida por Manongo en Mallorca en su honor con la última esperanza puesta en que venga a reunirse definitivamente con él. Los que van a ser los días finales de la vida de Manongo transcurren entre amigables charlas en las que Tere le comenta la posibilidad de unirse a un señor respetable para pasar juntos los años que le resten de vida. Pero el otrora apasionado amador ya no siente celos, su amor parece haber traspuesto la frontera de la irracional pasión amorosa para captar fugazmente, desde una amarga lucidez, el verdadero cariz de un mundo que se le ha venido mostrando desde una reiterada e incomprensible incapacidad de respuesta: «Debo haberme convertido en un hombre prudente y contemporizador [...] Debe ser que ya no puedo darme el lujo de perderlo todo de golpe, sino de a poquito. Debe ser que la realidad tiene canas efectivamente, y vete tú a saber qué cosas más» (609). Su enfermizo trascendentalismo parece haber sido mitigado por la certeza de la realidad, pero el estado de pura ensoñación en que le sorprende la muerte nos lo desmiente para dejarnos la noción última de un Manongo, eterno adolescente, que se resiste a afrontar la imposición de una realidad que desdeña.

El propio autor considera artificioso separar en su literatura los sentimientos de amor y amistad, y aboga «por una idea que para mí ha sido muy importante dentro de la literatura: no desligar jamás el amor de la amistad».[6] Que ambos aspectos se mezclan en el caos emocional de la atribulada existencia del protagonista prueba su desconcierto y confusión sobre la relación que guardan y que oscila en el titubeo de no lograr «saber muy bien qué había en el amor que no hubiera en la amistad y viceversa» (369). Lo cierto es que la novela se alza finalmente como una bella celebración de la amistad vivida desde la trascendental emocionalidad que recorren todos los actos de Manongo y que en última instancia le lleva a concluir que «la amistad [...] era hasta superior al amor porque en la amistad [...] hay obligaciones pero no hay derechos, y en el amor, en cambio...» (369).

El escritor peruano viene compartiendo con la crítica y con sus lectores el carácter puramente original y personal de su escritura, y se reconoce deudor de la influencia recibida de Julio Cortázar que le proporcionó la divisa de la libertad artística, lejos de parámetros previos y le animó a «escribir creando un estilo [...],

6. Ibid., p. 25.

personal, una voz bryceana, un tono y una forma de ver el mundo».[7] Y si algo resulta absolutamente revelador de su personalidad creativa es la decisiva factura lingüística que imprime a sus novelas. Cuando en *No me esperen en abril* Bryce Echenique se plantea trazar un itinerario vital, la educación sentimental de un complejo joven limeño, parte de una organización lingüística que, lejos de aspirar a la linealidad y organicidad, quiere atrapar la globalidad y la ambigüedad de esa realidad desde un lenguaje eminentemente oral que se vale de una sopesada adjetivación matizativa en todos sus términos, o de *clichés* verbales cuyo sentido último se arraiga en la psicología de los personajes y en su peculiar manera de enfrentarse al mundo: ejemplo significativo es el «además y todavía» con el que Manongo y Tere expresan la dimensión sobrenatural de su sentimiento mutuo. El coloquialismo como forma discursiva se potencia con la inserción de elementos extraliterarios que, una vez ubicados en el texto, no pueden ser pensados fuera del mismo. Tal ocurre con las letras de canciones (boleros, tangos, blues) que Bryce transcribe literalmente o en fragmentos aislados, haciendo en ocasiones traducción simultánea, con la inscripción del discurso dentro de un ámbito intertextual que alude a él mismo —*Un mundo para Julius* es mencionado en un guiño irónico en varias ocasiones—, o a otros escritores como García Márquez, a los peruanos Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro y César Vallejo, o al uso espontáneo de la forma epistolar, poética, o teatral. Las fronteras de la literatura se borran, así, para Bryce Echenique que ensancha el horizonte expresivo de sus textos inscribiéndolos en una moderna multiplicidad donde libremente se alternan, en ávida amalgama, elementos y formas discursivas pertenecientes a diferentes manifestaciones del arte contemporáneo.

La forma natural que va a adoptar el discurrir de esa oralidad es la digresión que, rompiendo el desarrollo lógico del relato de los acontecimientos, se diversifica activamente en la superposición de diferentes aspectos de la realidad, reapareciendo expresados en el texto, bien manteniendo una intencionada literalidad, o como puro tanteo verbal denotador de la peculiar categoría psicológica de sus personajes. Señero es el caso de Manongo, figura destacada dentro de la nómina de personajes bryceanos a los que la realidad les sobrepasa por inabarcable. Esta técnica, lejos de entorpecer el discurso, le aporta el vigor y ritmo que nace del natural fluir del habla cotidiana. El mismo Bryce llega a afirmar que si a sus obras se las despoja de la digresión se las deja «sin alma, huecas, totalmente vacías, porque la vida de mis libros está en las digresiones».[8] Si aceptamos que su literatura, a pesar de la abundancia de epígrafes literarios que encabezan sus escritos —para el escritor meros pretextos o puntos de partida del

7. Ibid., p. 81.
8. Ibid., p. 89.

cómo abordar un tema—, es fundamentalmente un trabajo de emotividad alejado de cualquier intelectualización, y cuyo anhelo final es hablar de la vida, la transgresora forma de organización, o mejor desorganización del material narrativo, resulta un gran acierto por ceñirse verazmente, desde un aparente caos, a los inefables pliegues de los sentimientos humanos.

El lenguaje de *No me esperen en abril*, al igual que el de las otras novelas del autor peruano, surge desde una sutil ironía, encubierta en un tono humorístico de reconocible factura inglesa, que opta por abordar la realidad bajo la más inteligente de las miradas: la ironía y la parodia. Si bien la recepción mediata del texto por parte del lector es el de una sonrisa cómplice, por la sorpresiva dotación de elementos absurdos con los que Bryce Echenique reinventa una intransferible realidad, sucede finalmente que ese mismo humor sirve para teñir a la novela de una inmensa tristeza y melancolía, por poner al descubierto el lado tragicómico de la cotidianidad en un espacio donde lo sublime y lo ridículo son extremos que se tocan en un esfuerzo de redentora desdramatización de la existencia. Por ello en *No me esperes en abril* no se recurre a fáciles audacias lingüísticas, a pesar de la creación de agudos neologismos, sino a un humor lúcido en que la palabra surge libre desde una suerte de desjerarquización y desmitificación de una realidad concreta, la peruana, cuya complejidad y contradicción puede tratarla por «el camino de la ironía, de la duda».[9] Y así como en la personalidad de Manongo se contempla un lado claro, en que se revela como genial contador de chistes, imitador y parodiador de conocidos personajes de la vida pública del Perú, y un lado oscuro, lleno de incertidumbre y recelo; en la factura final de la novela oscilamos en la misma dicotomía que va de la diáfana hilaridad al «lado cómicamente grave de la existencia».[10]

Por las razones apuntadas, y muchas otras, la lectura de *No me esperen en abril* resulta una enriquecedora aventura no tanto de orden intelectual como emotiva, al guiarnos solidariamente por el intrincado mundo de los sentimientos personales de la vida, con suma sensibilidad y originalidad creativa. ❖

9. Ibid., p. 68.
10. Ibid., p. 43.

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
4/1995-1996/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

EL TIEMPO MÍTICO EN *REDOBLE POR RANCAS*, DE MANUEL SCORZA

Juan González Soto

Vengo del Odio,
vengo del salto mortal de los balazos;
está mi corazón sudando pumas:
sólo oigo el zumbido de la pena.

Manuel Scorza, "El árbol de los gemidos", *Las imprecaciones*, 1955

1. BREVE NOTICIA SOBRE LA OBRA NARRATIVA DE MANUEL SCORZA

El poeta Manuel Scorza Torres (Lima, 1928-Madrid, 1983) publica *Redoble por Rancas*[1] en 1970.[2] Parece como si su producción poética anterior, realmente importante,[3] diera paso a otra de signo narrativo. Con esta novela da inicio al

1. Esta novela supuso el estallido de una tormenta literaria y política sin precedentes en Perú: Juan Velasco Alvarado, que había sustituido en la presidencia a Fernando Belaúnde Terry el 3 de octubre de 1968, «se ve obligado a liberar al personaje de este libro, Héctor Chacón «El Nictálope», que estaba en prisión» (Manuel Osorio, «Conversación con Manuel Scorza: Desde sus orígenes, toda la literatura hispanoamericana es mítica», en *El País* (Madrid), 15/VII/1979).
2. Barcelona, Planeta, 1970.
3. *Rumor en la nostalgia antigua* (1948), *Canto a los mineros de Bolivia* (México, 1952), *Las imprecaciones* (México, 1955), Los adioses (Lima, 1960), Desengaños del mago (Lima, 1961). *Réquiem por un gentilhombre: despedida a Fernando Quíspez Asín* (Lima, 1962), *Cantar de Túpac*

monumental ciclo épico que lleva como título genérico *La guerra silenciosa. Historia de Garabombo, el invisible (Balada 2)*, 1972, *El jinete insomne (Cantar 3)*, 1976, *Cantar de Agapito Robles (Cantar 4)*, 1977, y *La tumba del relámpago (Cantar 5)*, 1978, son las cuatro restantes que completan el ciclo. Una sexta novela, *La danza inmóvil*,[4] fue publicada el mismo año de su muerte: 1983. En esta obra, las intenciones experimentales y la explotación de los recursos simbólicos son llevadas a límites insospechados.

2. El ciclo épico *La guerra silenciosa*, su sentido

Este trabajo se ceñirá a analizar los elementos míticos contenidos en la primera de las novelas: *Redoble por Rancas*. Lleva como epígrafe *Balada 1* y como subtítulo: '*Lo que sucedió diez años antes de que el Coronel Marruecos fundara el segundo cementerio de Chinche*'.

Antes conviene analizar con detenimiento dos aspectos de esencia en todo el ciclo épico:[5] cuáles son los hechos reales narrados, y cuál es la motivación del escritor.

La gesta narrada la expone el novelista en una entrevista con Manuel Osorio:[6]

> Yo partía directamente de los hechos: entre 1960-63 yo asistí a una de las grandes rebeliones campesinas que ha habido en Perú, y que es una de las miles rebeliones campesinas que ha habido en Perú que, salvo la de Túpac Amaru, han muerto en el olvido. [...] La rebelión de 1960 duró tres años y durante ese tiempo se produjeron las innumerables y clásicas masacres silenciadas [...] En ese año el campesinado

Amaru (1966), *El vals de los reptiles* (México, 1970) y *Lamentando que Hans Magnus Enzensberger no esté en Collobrières* (1973).

La primera reunión de su obra poética aparece editada con el título de *Poesía incompleta* (México, UNAM, 1976). La última, realizada tras la muerte del poeta, lleva por título *Obra poética* (México, Siglo XXI, 1990). Ha corrido a cargo de María Oscos. Cecilia Hare, viudad de Scorza, en una carta personal fechada el 4/V/1993, escribe: «contiene la última versión corregida por Manuel o publicada de dichos poemas más algunos otros encontrados aquí y allá como indica la edición de Peisa, Lima, retomada por Siglo XXI, México. Esta edición estuvo a mi cargo [se refiere a la edición en Peisa]».

4. Barcelona, Plaza & Janes, febrero, 1983.
5. 'Obra-epopeya' es la expresión elegida por Ramón Serrano Balasch (agente literario en España del escritor peruano) en un artículo periodístico aparecido a los pocos días de la muerte de Scorza: «Scorza, un indio que ejercía de indio», en *La Vanguardia* (29/XI/1983).
Giuseppe Bellini entiende que «juntas todas estas novelas constituyen un gran poema épico-trágico», *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1986, p.581.
6. Manuel Osorio, art. cit.

quechua se rebeló en Perú porque se dieron condiciones extremas: bajaron los precios de los minerales de la región, las minas arrojaron brutalmente miles de hombres a los campos, al mismo tiempo que el gamonalismo[7] de Perú expulsó de sus tierras a la mayor parte de los comuneros.[8] Entonces estos hombres se encontraron en una situación límite: no tenían a dónde ir. Situados en las altas punas[9] más arriba era imposible [...] Entonces iniciaron su gran combate, su guerra muda, que se dio en el anonimato.

He aquí pues el punto de arranque, la realidad más real sobre la que Scorza construirá no ya la «crónica exasperantemente real de una lucha solitaria»,[10] sino la enormidad de todo un ciclo épico compartimentado en dos 'baladas' y tres 'cantares'. Según ya puede suponerse, Scorza es un escritor que ha de ser denominado, sin ningún género de dudas, comprometido. Y lo está, según sus propias palabras, en un doble sentido: con la literatura y con la realidad social en

7. *Gamonalismo*. Para José Carlos Mariátegui, «el término 'gamonalismo' no designa sólo una categoría social y económica: la de los latifundistas o grandes propietarios agrarios. Designa todo un fenómeno. El gamonalismo no está representado sólo por los gamonales propietarios. agentes parásitos, etc. [...]. El factor central del fenómeno es la hegemonía de la gran propiedad semifeudal en la política y el mecanismo del Estado», *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Barcelona, Crítica, 1976, p.31.
8. *Comunero*. Cada uno de los individuos integrantes de las comunidades indias (ayllus). José Carlos Mariátegui, citando a Hildebrando Castro Pozo (*Nuestra comunidad indígena*) expone que «el ayllu o comunidad ha conservado su natural idiosincrasia, su carácter de institución casi familiar en cuyo seno continuaron subsistentes, después de la conquista, sus principales factores constitutivos», Ibídem, p. 68.
Más adelante, el propio Mariátegui dice: «en las aldeas indígenas [...] subsisten aún, robustos y tenaces, hábitos de cooperación y solidaridad que son la expresión de un espíritu comunista. La 'comunidad' corresponde a este espíritu. Cuando la expropiación y el reparto parecen liquidar la 'comunidad', el socialismo indígena encuentra siempre el medio de rehacerla, mantenerla o subrogarla. El trabajo y la propiedad en común son reemplazados por la cooperación en el trabajo individual», Ibídem, p.69.
9. *Puna*. «Región inhabitable por exceso de frío [...] entre nosotros esa región se encuentra en las altiplanicies de los Andes llamadas genéricamente 'puna', palabra quechua», Juan de Arona [seudónimo de Pedro Paz Solán Unanue], *Diccionario de peruanismos*, Lima, 1974 (la primera edición es de 1883). La palabra en español equivalente a puna sería 'páramo'.
La lectura de un fragmento de la novela *Yawar fiesta* (1941) de José María Arguedas ilustra plenamente el término: «En la puna alta, bajo el cielo nublado, en el silencio grande; ya sea cuando el aguacero empieza y los truenos y las nubes negras asustan y hacen temblar el corazón; ya sea cuando en el cielo alto y limpio vuelan cantando las k'ellwas [?] y los ojos del viajero miran la lejanía, pensativo ante lo grande del silencio; en cualquier tiempo, esas chukllas [=chozas] con su humo azul, con el ladrido de sus chaschas [=perros pequeños], con el canto de sus gallos, son un consuelo para los que andan de paso en la puna brava», José María Arguedas, *Jawar fiesta*, Lima, Horizonte, 1988, p. 18.
10. Con estas palabras se abre la «Noticia» que precede a la primera de las 'baladas', *Redoble por Rancas*, p. 11.

que vive: «El compromiso que un escritor tiene que tener fundamentalmente es con la literatura. Sucede que a veces vivimos en realidades tan extremas que no queda otra posibilidad que reaccionar políticamente».[11]

Pero, ¿cuál es la motivación por la que Scorza escribe las cinco novelas?[12] Se persigue el más fiel retrato de los hechos, de los acontecimientos: «Se trataba de escribir un ciclo de novelas regidas por un contexto histórico, no solamente muy fuerte, sino rigurosísimo, y de proyectar solamente situaciones dadas».[13] Su concepción de la literatura como herramienta de compromiso es absoluta. Pero hay otro elemento implícito en las palabras de Scorza: la utilización de la literatura como arma de denuncia.

Aún hay que anotar una segunda motivación en el ciclo épico. Motivación que va más allá de la terrible injusticia; génesis narrativa que va más allá de la sorprendente plasmación estética del «Gran Pánico»,[14] de «el tiempo del susto» (4, 29): «Yo tenía una dirección y un plan desde el principio. De otra manera era difícil poder escribir un ciclo de cinco libros, casi dos mil páginas, sin una idea, sobre todo si en el quinto vas a demostrar el porqué de la pervivencia de los mitos en nuestro continente. ¿Por qué, hoy, mitos?»[15]

Pareciera como si el despliegue de mitología que el escritor lleva a cabo en sus novelas se encaminara hacia un fin muy concreto:[16] el de explicar la pervivencia de los mitos mismos. ¿Por qué tal pervivencia ha de ser demostrada? ¿Acaso la obstinación del mito desajusta al hombre en el planeta?:

11. José Guerrero Martín, «Entrevista. Manuel Scorza: La literatura, primer territorio libre de América Latina», en *La Vanguardia*, 23/II/1984.
12. El poeta Manuel Scorza decide hacerse narrador. No otra cosa que ésta: para plasmar la denuncia, abandona el verso un hombre que tiene en su haber la no desdeñable cifra de nueve poemarios. En 1951 había obtenido el primer lugar en los Juegos Florales convocados por la UNAM, y en 1969 el Premio Nacional de Poesía de Perú, por la publicación de su primer poemario *Las imprecaciones* (1955).
13. Manuel Osorio, art. cit.
14. *Redoble por Rancas*, Capítulo 6, p. 38. (A partir de ahora, toda cita textual de la novela será indicada mediante dos números entre paréntesis y separados por una coma, el primero marcará el capítulo, el segundo la página).
15. Manuel Osorio, art. cit.
16. Scorza enlaza, así, con el realismo mágico de Miguel Angel Asturias, el Nobel guatemalteco. En efecto, «[Asturias] hace actuar [...] al mito como arma para concientizar al pueblo, arma política al fin. [...]. [Sus] personajes [...] sueñan sin evadirse, sin rehuir la realidad de su contorno. Se salen por momentos de la realidad aparente, se desdoblan, entran en levitación para asumir así más y mejor la realidad en su totalidad ontológica. Lo mágico confiere a personajes, acaso triviales, una tercera dimensión espiritual, pero los potencializa al mismo tiempo para las luchas sociales. El realismo mágico es, en definitiva, reconciliación de un pueblo con su pasado y ayuda a superar en el futuro la condición heredada», en Luis López Alvarez, *Conversaciones con Miguel Angel Asturias*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1974, pp. 17-18.

> El mito es en la sociedad peruana, por lo menos como yo lo planteo en mis libros, la respuesta a una locura colectiva. Cuando se produce la conquista española, lo más grave que ocurre es que expulsa de la historia a seres que tenían historia. [Los conquistadores] proponen una historia en la cual no hay sitio para los vencidos, que son anulados y expulsados completamente. Pero ningún ser puede existir fuera del tiempo [...] estas sociedades entran en un trance de locura [...] Al no poder el hombre existir en la historia, se inventa otra historia.[17]

Está refiriéndose, sin duda, al mito en su dimensión de mero escapismo ante la injusticia, de elemento de huida ante la realidad (entendida ésta como mentira negadora de derechos). Es por ello por lo que reclamará una salida del mito, para llegar, así, a un estado mayor de conciencia social: «...estamos saliendo del mito. Los tiempos míticos están cambiando. Yo he planteado ese despertar en [...] *La tumba del relámpago*, [en esta novela, la quinta del ciclo] se ve [...] el paso de la inocencia a la lucidez, del mito a la conciencia».[18]

La motivación de tipo social, de compromiso con su tiempo, está vivamente enlazada con esa otra que el escritor también pretende. Utilizará el mito para significar con la desaparición de sus personajes portadores el nacimiento de otro mito de un nuevo metal: el de la conciencia. Esta les ha llevado a la muerte tras verse desprovistos de los poderes mágicos de que estaban investidos (si bien, téngase en cuenta que estos poderes sirvieron para coexionar la comunidad que se enfrenta a los fusiles, al ejército). Ahora, esos personajes muertos en el combate ascienden ellos mismos a la categoría del mito; y en tal transfiguración no han intervenido los poderes mágicos de que estaban dotados; se elevan por sí mismos a esa categoría.

El mito antiguo da paso a otro probablemente no mucho más moderno, pero de seguro de más urgente necesidad en nuestro tiempo: el de aquel que combate contra el poder de los abusivos, contra quienes habitan en cada una de sus injusticias. Los personajes se oponen, investidos ahora con el fulgor mítico del héroe, contra la tiranía y su absoluta sinrazón. Esto es, el héroe épico.

Así, para Scorza, los personajes que pueblan sus novelas han de despertar «del mito, [darnos] cuenta de que somos hombres del Tercer Mundo [...] [Hemos de salir] del tiempo lento, del mito, para entrar en el tiempo enloquecido de la sociedad capitalista de hoy».[19]

Tras la utilización del antiguo mito para unificar a la comunidad, el camino de la esperanza se cifrará en una avance progresivo hacia una toma de conciencia.

17. José Guerrero Martín, art. cit.
18. Ibídem.
19. Ibíden.

De este modo, en todas y cada una de las novelas, los personajes, abandonando su envoltorio mítico, sus poderes mágicos, se enfrentarán abiertamente a las armas de las fuerzas gubernamentales. Sucumbirán. Serán inmolados. Pero, «Son héroes [...] que dejan de ser míticos y se vuelven lúcidos un instante antes de morir. Entonces, todos comprenden. Todas las luchas acaban en matanzas. Pero todas las luchas engendran hombres que, superando esas matanzas, seguirán combatiendo. Y todos seguirán avanzando más y más».[20]

La lectura del ciclo narrativo propugna un planteamiento que va más allá de lo puramente literario. Manuel Scorza, del todo acorde con los postulados de José Carlos Mariátegui, establece que «la reivindicación indígena carece de concreción histórica mientras se mantiene en un plano filosófico o cultural. Para adquirirla —esto es, para adquirir realidad, corporeidad— necesita convertirse en reivindicación económica y política».[21]

Así, el desarrollo del relato mítico queda truncado para que, una vez enfrentados sus personajes a la exterminadora ley de los fusiles, el lector viva el nacimiento de un nuevo mito: el absolutamente imprescindible para enfrentarse al dominio de la injusticia y al de sus tiranos: la conciencia de la necesidad de la lucha armada en demanda de los justos derechos. Tales derechos no son otros que lo que apuntaba Mariátegui: económicos y políticos.

Este planteamiento de esencia queda ya claramente expuesto en la primera novela de *La guerra silenciosa*: *Redoble por Rancas*.

3. La primera novela del ciclo épico, *Redoble por Rancas*: dos aspectos previos

EL NÚCLEO TEMÁTICO

Una parte del tema central de este novela lo había plasmado el novelista peruano José María Arguedas[22] en una ponencia ofrecida en el «Coloquio de Escritores en Génova», organizado en 1965:

> [Algunas] comunidades [...] iniciaron la invasión de grandes feudos andinos pertenecientes a modernas y mucho más poderosas empresas de explotación, como

20. Ibídem.
21. José Carlos Mariátegui, op. cit., p. 30.
22. Para Scorza, «[Los narradores Ciro Alegría y José María Arguedas] formulan las primeras descripciones exactas de la realidad. Y yo me siento descendiente de ellos, yo me siento hijo

el caso de la Provincia de Pasco, que cortaron las alambradas que protegen las inmensas tierras de la Cerro de Pasco Copper Corporation. Los comuneros fueron desalojados a balazos y con mastines. Esos comuneros no estaban, por una parte, ante la alternativa moral de los siervos ni [por otra] la empresa era un feudatario de mentalidad colonial, sino mucho más ejecutiva, impersonal y, por tanto, irremediablemente implacable.[23]

El mundo novelesco de *Redoble por Rancas* presenta, como eje narrativo primero, el nacimiento y desarrollo de esa alambrada protectora de las tierras 'adquiridas' por la Cerro de Pasco Copper Corporation, y se cerrará cuando las comunidades campesinas sucumban tras iniciar los enfrentamientos con el ejército. Un eje central de la novela es, pues, el nacimiento y desarrollo del Cerco, que es tratado en la narración como si de un descomunal monstruo se tratara. La primera noticia clara que el lector percibe de él no aparece hasta el capítulo sexto:

> ¿Cuándo nació? ¿Un lunes o un martes? [...] Era un pequeño convoy, sólo una locomotora y dos vagones [...] Por fin, ahora un tren se detenía [...] A aquellos enchaquetados de cuero negro, nadie los identificaba. Desembarcaron bolas de alambre. Terminaron a la una, almorzaron y comenzaron a cavar pozos. Cada diez metros enterraban un poste.
>
> Así nació el Cerco.
>
> [...]
>
> Esa noche, el Cerco durmió en el cerro Huisca. [...] al día siguiente, [...] el Cerco reptaba ya siete kilómetros. (6,36-37).

Pero, dentro del tiempo novelesco, ese capítulo es notablemente anterior al número dos. En este capítulo dos tiene lugar la «universal huida de los animales», y el tiempo narrado es el inmediatamente anterior a la llegada del ejército para el exterminio, acción que tiene lugar en el treinta y cuatro y último.

Se congregan en el capítulo dos la inminente amenaza de las tropas (de la que el lector no tiene conciencia cabal todavía) y otra de sentido aparentemente más irreal: el Cerco engullidor que avanza inexorable:

> [...] el Cerco clausuraba el mundo. Los hombres ya lo sabían, Hacía semanas que el Cerco había nacido en los pajonales de Rancas. [...] ese gusano que sobre los humanos poseía una ventaja: no comía, ni se cansaba [...] no podían huir. El Cerco clausuraba los caminos. [...] Ya era tarde. Aunque el alambrado no prohibiera los

espiritual de Arguedas, un novelista extraordinario, uno de los hombres más grandes del Perú», en José Guerrero Martín, art. cit.

23. José María Arguedas, «El indigenismo en el Perú», en *Indios, mestizos y señores*, Lima, Horizonte, 1987, p. 23.

pasos, ¿adónde huirían? Los habitantes de las tierras bajas podían descender a las selvas o remontar las cordilleras. Ellos vivían en el tejado del mundo. Sobre sus sombreros colgaba un cielo hosco a la súplica. Ya no existía escape, ni perdón, ni regreso (2, 23).

La otra parte del tema central de la novela es otra lucha, y de parecido signo —por no decir igual— a la anterior. Forman parte, ambas luchas, del eje narrativo central.

Una revuelta es, como ya se ha dicho, contra la Cerro de Pasco Corporation, representada en el Cerco. La otra es contra el gamonalismo, el sistema feudal de los hacendados, representado en la figura del juez Francisco Montenegro.

comunidad india <=> imperialismo
comunidad india <=> feudalismo

El núcleo temático de *Redoble por Rancas* es la rebelión campesina que tuvo lugar en los Andes centrales a principios de los años sesenta. Tal rebelión es presentada en sus dos frentes de luchas. O, más exactamente, en las dos luchas con que se enfrentan a las dos formas de poder que explotan al campesinado indio.

EL CAPÍTULO UNO

Este capítulo posee una autonomía literaria tan particular con relación al conjunto de la novela que bien pudiera ser considerado como una narración aparte (¿por qué no un cuento?). Su autonomía literaria es tal que posee cuatro rasgos capitales que no aparecerán en ninguno de los treinta y tres capítulos restantes: presenta una anécdota narrativa completa, en la cual hay un principio y un final; el avance narrativo es absolutamente lineal; el hilo argumental no es roto en ningún momento: no hay interrupciones ni saltos en el tiempo, ya sean hacia atrás o hacia adelante; la anécdota narrativa carece de personaje central.

Se ha propuesto la palabra cuento para con ella decidir la naturaleza literaria de este primer capítulo. No es este el lugar para entrar ahora en disquisiciones teóricas acerca de cuáles han de ser los rasgos definidores de esta denominación. Queda demostrada la absoluta autonomía de estas seis páginas del resto de la novela con un solo hecho: no hay ningún elemento de la anécdota narrativa cuya explicación o desarrollo esté incompleto o inacabado; esto es, el lector entiende que cuando llega al final de las seis páginas la narración en ellas contenida ha finalizado. Y esta condición no se cumple en ningún otro capítulo: el lector habrá de esperar a la lectura de todos los demás para poder contar con la totalidad de la narración. Y es que los treinta y tres capítulos restantes son de naturaleza

fragmentaria: son fragmentos narrativos. Y, además, están desordenados: están en espera del lector para que éste relacione los segmentos adecuados y reconstruya, en su lectura, la narración.

Se ha dicho qué rasgos distinguen a este cuento y se ha hablado de la autonomía que posee en el conjunto. Faltará hablar de lo más importante: qué significa en sí mismo, y qué significa en relación a la novela toda.

El tema del cuento es éste: pérdida y recuperación de un sol. Por otro lado, es significativo que tanto la estructura argumental como la temporal sean circulares, cíclicas: se narra la pérdida y su posterior recuperación de un sol, y el tiempo narrativo se extiende a lo largo de un año: se inicia al atardecer de «un húmedo septiembre» (1, 15) y acaba «la víspera de la fiesta de Santa Rosa[24] [...] casi a la misma hora en que, un año antes, la extraviara» (1, 20).

No solo ha intervenido la casualidad en el nombre de la moneda, el sol. El narrador lo deja bien claro al escribir: «El invierno, las pesadas lluvias, la primavera, el desgarrado otoño y de nuevo la estación de las heladas circunvalaron la moneda» (1, 18). La anécdota narrativa (pérdida/recuperación del sol) se desarrolla en un círculo temporal de magnitud cosmogónica (el movimiento planetario). Puede establecerse el paralelismo siguiente:

Sol-astro / planeta
Sol-moneda / Habitantes de Yanahuanca

La vena irónica del narrador recorre todo el cuento. Así, cuando presenta la significación de la anécdota no ofrece sino un señuelo, no desprovisto en su ironía del desvaído color de moralina: «existía una moneda destinada a probar la honradez de la altiva provincia» (1, 17). Más adelante el sarcasmo es claro: «una provincia cuya desaforada profesión era el abigeato, se laqueó[25] de una imprevista honradez» (1, 18).

Las gentes de Yanahuanca se enfrentan a un rigor mucho más insospechado que el de demostrar la honradez de la comarca: una moneda, que «teóricamente [equivalía] a cinco galletas de soda o a un puñado de duraznos» (1, 16), refleja

24. El 30 de agosto, según *Sed Luz. Tomo IV. Las fiestas de los santos del Misal romano*, Barcelona, Herder, 1959 (primera edición alemana, 1956) de Benedikt Baur, O.S.B., archiabad.

25. Del insospechado verbo 'laquearse', cuyo significado podría equivaler a 'lacarse', de difícil realización presentándose en forma reflexiva. Por otro lado, habida cuenta del sentido de abigeato [=latrocinio de ganado], habría que tener presente el significado de 'laquear': «cazar con laque, boleadoras de tres balas usadas en otro tiempo por indios [...] para cazar guanacos [...] caballos», en Marcos A. Morínigo, *Diccionario de americanismos*, Barcelona, Muchnik, 1985 [primera edición argentina, 1966].

en sus destellos, en la prohibición a tomarla, el poder omnímodo de la figura del juez Francisco Montenegro. Pero hay más: la comarca entera, al igual que el planeta en su giro alrededor del Sol-astro, se halla expuesta a cualquiera de los rigores que la arbitrariedad de los poseedores del sol-moneda decida.

Por otro lado, ¿cuál es el significado de este capítulo-cuento en relación a la novela? Para empezar, sirve de introducción: establece las posiciones respectivas de los poderosos y de los humildes. Además, en el párrafo primero aparece el único punto de contacto del capítulo-cuento con la totalidad de la novela. En efecto, el punto de arranque «Por la misma esquina de la plaza de Yanahuanca por donde, andando los tiempos, emergería la Guardia de Asalto para fundar el segundo cementerio de Chinche» (1,15), ofrece al lector una rotunda conminación[26] cuyo contenido planea sobre la novela toda.

Contraponiendo ese futuro ataque del ejército a la actitud humillada de los yanahuanquinos ante la moneda caída, se resuelve la existencia de un tiempo intermedio entre ambos hechos; esto es,

episodio de la moneda/ tiempo intermedio/ acción de la Guardia de Asalto

Será el tiempo intermedio el narrado en los treinta y tres capítulos restantes. Será en ese tiempo intermedio en el que habitará el mito entre las comunidades indias, tiempo mítico anticipador del estado de conciencia que llevará a los comuneros al enfrentamiento armado con el ejército.

4. El tiempo mítico en *Redoble por Rancas*

La estructura novelesca de *Redoble por Rancas*, su naturaleza esencialmente fragmentaria que obliga al lector a una actividad organizadora, tiene ya en sí misma el germen portador del mito. Así, las palabras de Ysé Tardan-Masquelier: «...la palabra 'ritmo', antes de adquirir en la época de Platón su significado actual, incluía la noción de 'forma', de dibujo modificable, susceptible de pasar de un estado a otro, pero en virtud de medidas definidas, de categorías del movimiento»,[27] cobran un pleno sentido en la lectura de la novela de Scorza. Así es; dejando de lado el capítulo primero, el avance narrativo no se corresponde con el avance de

26. «Anuncio de terribles males», en J. L. Micó Buchón, *Curso de teoría y técnica literarias*, Barcelona, Casals, 1971, p. 214.
27. Ysé Tardan-Masquelier, «El cor, el dia, la nit», en *El Correu de la Unesco*, no. 182, oct./93, p.14.

lectura. La continuación de episodios en capítulos alejados, las interrupciones del relato, el avance de situaciones careciendo el lector de información cabal de todos los elementos... conforman una lectura en la que el ritmo adquiere una dimensión inusual.

Como se ha dicho, una parte del eje argumental es el nacimiento y desarrollo del Cerco. El personaje que más encarnizadamente se enfrenta al 'monstruo' es también quien anuncia la llegada de la Guardia de Asalto. Es Fortunato quien abre el capítulo dos en su loca carrera hacia Rancas para dar aviso, y cierra el treinta y cuatro y último en su diálogo bajo tierra con los demás masacrados.

La novela, dejando de lado el capítulo uno, narra en su principio y en su final los dos segmentos inmediatamente consecutivos en su tiempo real. Estos tienen lugar fuera del tiempo mítico: nos referimos a la inminente llegada del ejército y la ulterior masacre. De tal modo que cuando es narrado entre ambos acontecimientos está inserto en el tiempo mítico, tiempo anterior a la toma de conciencia del inminente arribo de la Guardia de Asalto, de la necesidad absoluta de enfrentamiento con el ejército. El enfrentamiento, obviamente, llevará a la comunidad a la masacre.

Será fundamental delimitar los dos espacios en los que tienen lugar las luchas campesinas, así como los personajes poseedores de poderes mágicos.

RANCAS	YANACOCHA
Fortunato	Héctor Chacón
	El Abigeo
	El Ladrón de Caballos
	'Pis-pis'

En Rancas tendrá lugar el enfrentamiento del campesinado con el omnímodo poder de la minería estadounidense representado en la Cerro de Pasco Cooper Corporation. En Yanacocha, el enfrentamiento será contra el todopoderoso feudalismo agrario representado con la figura del juez Francisco Montenegro y su hacienda Huarautambo.

RANCAS. FORTUNATO

Es significativa la elección de Rancas (una aldea con apenas doscientas casas a diez kilómetros de Cerro de Pasco) no solo para representar la lucha contra una multinacional de la minería, sino también para ser el centro novelesco anunciado en el mismo título de la novela. Más de cien años antes de los acontecimientos narrados en la novela, tuvo lugar en Rancas la arenga que Simón Bolívar hiciera a sus hombres antes de la batalla de Junín (2 de agosto de 1824). En esta campaña, «una fuerza combinada de colombianos y peruanos venció a los

españoles [...] Después de esta acción [Bolívar] delegó el mando del ejército en el Mariscal Antonio José de Sucre, que en Ayacucho, el 9 de diciembre de 1824, infligió una aplastante derrota a las fuerzas enemigas poniendo fin al poder de España en el Perú».[28]

Manuel Scorza recuerda este hecho histórico en la novela misma: «Mugrosos soldados acamparon [...]: seis mil hombres se apretujaron en la plaza. Un general caracoleó en su caballo y aventó unas palabras bajo el sol. Los soldados contestaron con un trueno y desfilaron hacia la pampa enorme». (4, 29-30)

Si fue en Rancas donde, de alguna manera, se inició el definitivo final del dominio español sobre Perú, también es donde 'nace', un día impreciso, el Cerco. Convendría hablar, siquiera brevemente, de la empresa poseedora de ese Cerco: la Cerro de Pasco Copper Corporation:

> En 1969, el 91% de los activos acumulados por la industria minera era propiedad de empresas extranjeras. De ellas, el 89% correspondía a empresas subsidiarias del capital estadounidense destacando la Cerro de Pasco Corporation, que explotaba desde 1902 minas de plata, plomo, zinc, cobre y antimonio en la Sierra central.[29]

En 1916, esta multinacional

> "[...] absorbió a la Morocha Mining Co. y a la Cerro de Pasco Railway Co. [...] [De este modo] a finales de la Primera Guerra Mundial la minería peruana, si se excluye el sector petrolero, quedó prácticamente controlada por una sola compañía de dimensiones inmensas, [...] compañía que pagaba al Fisco la inmensa mayoría de los impuestos sobre exportación. Naturalmente esta situación contribuyó a que [...] tuviese una influencia decisiva en los asuntos públicos."[30]

En cuanto a su enorme poder, Adam Anderle ofrece el siguiente dibujo:

> En la región minera de la sierra central la Cerro de Pasco Copper Corporation, de capital norteamericano, gozó de una autonomía significativa. La Cerro era la principal autoridad en la zona, sus decretos tenían una vigencia semejante a la de las leyes, y hasta los funcionarios públicos estaban sometidos a su poder. Su presencia no solo limitó y debilitó el capital minero nacional, sino que arruinó la vida comercial de

28. Robert Marett, *Perú*, Buenos Aires, Editorial Francisco de Aguirre, 1977, pp. 81-82 [Primera edición inglesa, 1969].
29. Pedro Cunill, *La América andina*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 271.
30. Noticias que recoge Adam Anderle (*Los movimientos políticos en el Perú: entre las dos guerras mundiales*, La Habana, Casa de las Américas, 1985, pp. 53-54) citando a José Flores Martín, *Minería colonial y coyuntura mundial: Perú 1913-1919*, Lima, 1974.

la región. Estableció una red comercial propia que hizo extensiva a las provincias dse Cerro de Pasco, Morococha, Yauli, Casapalpa y Huarochirí. Para la importación y transporte de los artículos necesarios, utilizaba su propio ferrocarril.[31] Todo este comercio era realizado por los extranjeros que llegaron al país junto con la empresa.

Las propiedades agrarias de la Compañía abastecían de productos alimenticios a la población allí establecida. De esta manera la Compañía arruinó a los comerciantes y artesanos de las ciudades de la zona.[32]

Es clave, para una cabal visión del conflicto que va a vivir la comunidad india (Fortunato será quien encarne el desigual combate) remitirse de nuevo a la lectura de un nuevo fragmento de Adam Anderle:

> La expansión del capital minero imperialista afectó, en primer lugar, a los campesinos de las comunidades indígenas que vivían en terrenos situados a menor altura (inferior a los 3.500 metros sobre el nivel del mar) y se dedicaban al cultivo de la tierra y a la ganadería. En estas comunidades las tierras de labranza eran propiedad individual, mientras que los pastizales seguían siendo, en su mayoría, de uso comunal.[33]

Rancas es una población dedicada fundamentalmente a la ganadería. La gran altitud y la escasez de tierras aptas para el cultivo apenas permiten una agricultura para el consumo. La comunidad sobrevive gracias al pastoreo de ovejas. Estos animales, «adaptados a la duras condiciones ecológicas, [...] descendientes degradados de los ganados introducidos por los colonizadores españoles, son productores de lana, de leche para el procesamiento de quesos, de carne, y, especialmente, de estiércol, que es utilizado en el abono de las esquilmadas tierras».[34]

En este contexto, frente a las expropiaciones de las tierras comunales (los pastizales) por la Cerro de Pasco, no hay posibilidades para la superviviencia. Frente al Cerco que niega el pasto a las ovejas se erige la figura de Fortunato. La irrupción de este personaje en la novela es extraordinaria. Tiene lugar en el justo arranque del capítulo dos: en él tiene lugar, aparentemente, «la universal huida de los animales». Pero, en realidad, se trata de un recuerdo de Fortunato. En efecto, el tiempo novelesco, que ha perseguido al pasado en ese recuerdo, es muy

31. Conviene apuntar aquí mismo que «el pequeño convoy, sólo una locomotora y dos vagones [...] de Goyllarizquizga [en el que arriba el material para la construcción del Cerco]» (6, 36) era propiedad de la Cerro de Pasco Railway Co.
32. Adam Anderle, op. cit., p. 56.
33. Ibídem, p. 57.
34. Pedro Cunill, op. cit., pp. 180-181.

otro: el contenido en la acción verbal de una frase: «El viejo Fortunato se estremeció» (2, 20). Esto es, el estremecimiento es anterior al recuerdo. Y, ¿a causa de qué se estremece?: de la absoluta certeza de que «en cualquier momento, acaso ahora, la neblina pariría los pesados camiones, los rostros de cuero que pisotearían Rancas» (2, 22). Esto es, la Guardia de Asalto avanza inexorable.

Si el estremecimiento provocado por el avance de las tropas ha movido a Fortunato al recuerdo, y en éste tiene lugar la huida de los animales, será ahora él mismo quien inicie una gran carrera. Pero no de huida, pues el tiempo mítico de la desbandada animal ha quedado atrás, en el recuerdo. Fortunato corre veloz hacia Rancas: «¿Quién llegaría primero? ¿El convoy que circunvalaba la lentísima curva o [él], que sudaba sobre los roquedales. [...] ¿Llegaría a tiempo? Y aun si avisaba, ¿cómo se defenderían?» (2, 22).

estremecimiento => recuerdo => carrera

En su veloz carrera, que abarcará practicamente la totalidad de la novela, pues acabará con el diálogo final en una fosa común, Fortunato representa la figura del chasqui,[35] el mensajero que en la época del dominio Inca recorría el Ñan Capac[36] portando noticias.

Parece como si Fortunato, en la toma de conciencia del futuro enfrentamiento armado, transitara por un espacio intermedio: el del Inca:

Tiempo mítico/ Tiempo del Inca/ Tiempo de conciencia

Dentro del tiempo mítico, Fortunato, en su obstinado combate contra quienes custodian el Cerco, está, más que investido, transfigurado. Su figura se corresponde con otra, mítica también, pero perteneciente al ámbito cristiano.

Los primeros enfrentamientos entre los comuneros y quienes vigilan el Cerco son estimulados por el padre Chasán. Así, dice de la amenaza que se cierne sobre la comunidad que «no es obra de Dios [...] Es obra de los americanos. No basta rezar. Hay que pelear» (18, 110). Las primeras escaramuzas para conseguir

35. *Chasqui*. «Los chasquis constituyen un servicio de correo seguro y rápido. Corrían relevándose entre las chullpas [cabañas de los chasquis]. Por este sistema, las noticias y pequeños paquetes viajaban a una velocidad considerable», en Jordi Vives Conesa, *Urquman. Cap a la Cordillera*, Tarragona, 1990, p. 150.

36. *Ñan Capac*. «El Ñan Capac era el camino, construido por el Imperio Inca, que unía Quito y el Cuzco. Tenía una anchura de unos ocho metros y en algunas zonas había muros de piedra e hileras de árboles [...] Cada veinte kilómetros había un tambo [lugares para descansar] y cada tres o cuatro las cabañas de los chasquis [=chullpas]», en Jordi Vives Conesa, Ibídem, p. 142.

meter los rebaños dentro de los pastizales expropiados se saldan a favor de la comunidad. Pero las patrullas de vigilancia son renovadas y reforzadas. La figura del capataz, Egoavil, representa en su dureza y en su crueldad el desproporcionado enemigo al que se enfrentará, ahora ya solo, el único de los comuneros que aún se instala en el sueño de Egoavil: «había comenzado a soñarlo. Fortunato lo perseguía en sueños. Se le aparecía todas las noches» (18, 114).

Tres son los sueños narrados. En el primero, Fortunato le persigue por un inmenso desierto. En el segundo, se le aparece en las sucesivas hojas de un calendario que Egoavil va arrancando, en los infinitos rostros de sus muecas de burla. En el tercero, la obstinación sobrehumana del campesino llega a un límite insospechado: «Y soñó peor: Fortunato se le apareció crucificado. Lo ensoñó como un Jesucristo clavado en una cruz» (18, 115).

Cuando ambos contendientes se enzarzan en una nueva pelea sobre el pasto, Egoavil «entrevió la faz de Cristo, sintió el sudor de la soñarrera y saltó del caballo. Se trenzaron. Fortunato atacaba con rabia, con puñetazos de mula. Egoavil respondía con golpes de lana» (18, 116).

El esquema antes iniciado podría ser completado del siguiente modo:

TIEMPO MITICO	TIEMPO DEL INCA	TIEMPO DE CONCIENCIA
Fortunato-Cristo	Fortunato-Chasqui	Masacre de Rancas
(Cap. 18)	(Cap. 2)	(Cap. 34)

Que Fortunato, un indio quechua, se haya investido con la figura central de la religión cristiana quizá sorprenda en un principio. Pero es justa prueba de la capacidad de un mundo cultural como el andino: capaz de incorporar, modificándolos, mitos que no le son propios. No se trata de una suma, de una mera adición. Pues, ¿cuál es la calidad del Cristo expresado en Fortunato?

1. Su vestimenta habla de una figura cercana a los humildes, al propio Fortunato: «El crucificado vestía los mismos pantalones sebosos y la deshilachada camisa del viejo; en lugar de la corona de espinas, lucía un sombrero rotoso. El crucificado, el Señor de Rancas, aparentemente, no padecía; de tiempo en tiempo descolgaba un brazo y se llevaba a la boca una botella de aguardiente» (18, 115).

2. Se trata de un Cristo vencedor que vence en la acción, en el campo de batalla, en el espacio real: «Fortunato atacaba [...] con puñetazos de mula. Egoavil respondía con golpes de lana» (18, 116).

También se libra un tremendo combate en otro ámbito, el onírico. En este ámbito, Fortunato/Cristo no hace sino acosar y, sobre todo, emplazar-retar al adversario, a Egoavil, para el combate en la zona real: «el crucificado [...] le gritó: «¡No se me corra, Egoavil! ¡Mañana nos veremos!» (18, 115).

Los dos momentos plenos de significado en Fortunato/Cristo:

ESPACIO ONIRICO	ESPACIO REAL
persecución	combate
hostigamiento	
reto para el combate	victoria

Ya para acabar, merecería la pena hacer notar un episodio que colabora a reafirmar a Fortunato en los parámetros cristianos. En el capítulo veinte Fortunato inicia la marcha hacia Cerro de Pasco con una oveja muerta sobre los hombros. Todo Rancas le seguirá. Justo en el momento de coger el animal exánime y cargárselo, el narrador dice: «El Personero[37] Rivera, que tenía en su casa la historia de Jesucristo, recordó que en uno de los grabados un profeta, otro hombre airado, se había colocado una oveja sobre los hombros, antes de predicar la perdición y el fuego, pero no dijo nada» (20, 140). Fortunato queda asociado, en esta ocasión, no a la figura de Cristo, sino a la de Juan Bautista.

YANACOCHA. HÉCTOR CHACÓN «EL NICTÁLOPE», EL ABIGEO, EL LADRÓN DE CABALLOS, «PIS-PIS»

Ya se dijo más arriba que la segunda lucha que se recoge en las páginas de la novela también tiene como motor la reivindicación de tierras. Pero el enemigo va a ser muy otro: el gamonalismo, los hacendados representados en un personaje: el juez Francisco Montenegro.

El espacio novelesco de referencia ahora es Yanacocha, un caserío próximo a Yanahuanca, pero aún de mayor altitud que éste. Si Cerro de Pasco, del cual era satélite Rancas, es un centro minero por excelencia, Yanahuanca es una población que puede ser tenida en importancia en cuanto a centro administrativo. En Yanahuanca la administración estatal está representada en la novela con todo lujo de pormenores y con gran número de personajes:

Subprefecto: Arquímedes Valerio
Alcalde: Herón de los Ríos
Director de la Escuela de Varones: Félix Cisneros
Doctora. del Centro Escolar de Niñas: Josefina de la Torre
Jefe de Línea de la Guardia Civil: Alférez Peralta
Sargento de la Guardia Civil: Sargento Cabrera
Cabo de la Guardia Civil: Cabo Minches

37. *Personero*. Cargo que el ayllu o comunidad otorga a uno de sus miembros para que éste intervenga en las reclamaciones como representante de la colectividad.

Guardia Civil: Guardia Paz
Por encima de todos ellos, el Juez Francisco Montenegro

Por otro lado, si Rancas es una comunidad fundamentalmente ganadera, Yanacocha es agraria. Como elemento previo de diferenciación, puede establecerse el esquema:

COMUNIDAD	ENFRENTADA A	CAUSA
Rancas [pastoreo]	'Cerro de Pasco Cooper Corporation' (Multinacional minera)	Pastizales
Yanacocha [agricultura]	Hacienda 'Huarautambo'	Tierras de labor

La primera noticia de los personajes indígenas centrales de este enfrentamiento contra la hacienda Huarautambo aparece en el capítulo tres. En él se narra el «conciliábulo» en el que preparan la muerte de Montenegro: el trece de diciembre tendrá lugar en la Hacienda Huarautambo, propiedad del juez, un comparendo,[38] presidido por el Inspector Galarza, entre la comunidad de Yanacocha y la Hacienda. Para ese día se decide la muerte/ejecución de Montenegro a manos de Chacón.

En el capítulo tres, el lector tiene ante sí a unos personajes que poseen una gran conciencia de la necesidad de la lucha armada. ¿Cómo ha adquirido Héctor Chacón tal conciencia? En el capítulo nueve aparece un Héctor Chacón niño (se le supone nacido en la hacienda en la que tiene lugar la acción de este capítulo: Huarautambo). El abuso, la injusticia del gamonalismo se ceban en su padre, Juan Chacón, 'El Sordo'. Héctor, con tan solo nueve años, ha de colaborar con él en el vallado de una enorme cancha[39] (200 x 300 m). Un total de 253 días les llevará a ambos la expiación de la falta cometida por el padre: Juan, quien a causa de su sordera no se había percatado de la proximidad del juez, le había dado un pelotazo en la cara. Héctor Chacón sintió «por primera vez [...] sed de la garganta del doctor Montenegro» (9, 62).

38. *Comparendo*. Comparecencia. Acto judicial consistente en una entrevista, en una audiencia con la autoridad para exponerle, solicitar o reclamar algo (extraído, no literalmente, de *Americanismos: diccionario ilustrado*, Barcelona, Ramón Sopena, 1982).
39. *Cancha*. «Terreno o espacio desocupado. Ideal para jugar o para celebrar en él fiestas», en Jordi Vives Conesa, op. cit., p. 136. Esta palabra quechua ha pasado al castellano adoptando el significado concreto de lugar en el que se desarrolla un deporte, de modo fundamental el de pelota-mano.

Al aspecto anterior habrá que sumar un segundo: Héctor Chacón ha estado en la cárcel en dos ocasiones. Este aspecto que quizá en un principio pudiera parecer carente de significado[40] sí que está pleno de él. Leemos las propias palabras de 'El Nictálope': «Sabiendo aprovechar [...] el hombre encarcelado sale más hombre. Yo conozco muchos que aprendieron a leer en la cárcel» (3, 25).

El problema de la absorción de tierras por la hacienda Huarautambo merece especial detenimiento. Viene expresada en una narración en primera persona, en boca del propio Héctor Chacón. En el capítulo diecinueve, 'El Nictálope' decide sembrar una tierra comunal y abandonada, Yanaceniza. Montenegro ordenará a sus peones que sus caballos pasten allí. Para que Chacón sepa a las claras con quién se enfrenta, el propio juez le dirá en una ocasión: «En esta provincia no hay tierra abandonada. Toda tierra es mi pasto» (19, 124). Queda, de este modo, claramente expuesto el sentido del adueñamiento de tierras por parte del gamonalismo: búsqueda de pasto para sus ganados.

'El Nictálope', junto con algunos vecinos, defenderá su papal[41] llegado el momento de la recolección; incluso se ayudará de una escopeta. Es en este momento cuando expresa con claridad cuál será su postura ante los abusos: «comprendí que los cobardes no tienen tierra» (19, 134).

Por su parte, El Abigeo, cuyo nombre de pila no aparece en toda la novela y del cual apenas si hay información acerca de su persona, presenta desde el mismo momento de su aparición una postura de lucha idéntica a la de Chacón. Llega a decir en el capítulo tres: «el hombre que no coopera [en el enfrentamiento con la Hacienda], no debe existir» (3, 27). Sobre el Ladrón de Caballos sí aparecen datos de su infancia:

40. Hay otro contexto de muy parecida índole al carcelario en el que los individuos de las comunidades indias también asistían a la toma de conciencia de sus derechos. No tiene que ver con Chacón pero sí hemos de apuntarlo aquí por su semejante naturaleza: el servicio militar. En el capítulo quince se narra un episodio centrado en la figura de don Migdonio de la Torre, poseedor de la Hacienda 'El Estribo'. Cinco indios que trabajan en sus tierras son reclutados. A uno de ellos, Espíritu Félix, «el cuartel lo había transformado. En la soledad de los torreones otros soldados le descubrieron el verdadero tamaño del mundo. En el frío de los retener se enteró que existía algo así como la escritura de derechos, la Constitución, que incluía hasta rancheros de cerdos y jayanes. Y supo más: esa misteriosa escritura afirmaba que grandes y chicos eran iguales. Y más: [...] en las haciendas del Sur un hombre llamado Blanco organizaba sindicatos de campesinos» (15, 94). Espíritu Félix volvería a 'El Estribo' con la intención de organizar un sindicato. Desde luego, perecerá con sus intenciones.

41. *Papal.* Tierra sembrada de papas, patatas. En *Redoble por Rancas*, Héctor Chacón, contemplando con ilusión cómo fructifica su papal de Yanaceniza, ofrece un buen muestrario de variedades de papas: «Hay muchas clases de papa: la papa amusqueña, arenosa, incomparable para la mesa; la papa amarilla buscada por los negocios; la papa shiri, la mejor para chuño; la papa blanca que se reserva para los gastos de la casa» (19, 123).

> Su padre, un jorobado hecho a los tratos con gentes complicadas con la Otra Orilla, lo abandonó a los cinco años dejándole por única herencia el lenguaje de los animales. A los siete años conversaba con los potrillos; a los ocho, ningún animal se le resistía; y hubo su madre de tallarlo a latigazos para evitar que pasara su infancia conversando con los únicos maestros que le enseñaron cosas serias. Cada tres meses la necesidad, que es más fea que pegarle al padre, lo obligaba a remontar las cordilleras. No robaba: convencía a los caballos. (11, 68).

Este personaje, al igual que 'El Nictálope', ha estado en la cárcel: «Yo aprendí [a leer] en la cárcel» (3, 25).

Héctor Chacón, al igual que El Abigeo y El Ladrón de Caballos, presenta una gran conciencia de lucha mucho antes de que llegue el enfrentamiento. Además, o quizá precisamente por eso, éste será de muy distinto signo al que tiene lugar entre la comunidad de Rancas y la 'Cerro de Pasco Cooper Corporation'.

'El Nictálope', tras una concienzuda exposición de la figura del hacendado, expone el plan de acción futura:

> Es esta provincia [...] hay alguien que nos tiene totalmente pisados. Yo he visto a los delincuentes suplicar en las cárceles a Jesucristo Coronado: los asesinos y los hijos de puta se arrodillan y rezan llorando la oración del Justo Juez. El señor Jesucristo se aplaca y los perdona, pero en esta tierra hay un juez que no se aplaca con palabras ni oraciones. Es más poderoso que Dios [...] Mientras él viva, nadie sacará la cabeza del estiércol. En vano reclamamos nuestras tierras. Por gusto el Personero presenta recursos. Las autoridades solo son chulillos de los grandes. [...] El doctor Montenegro se limpiará el culo con las citaciones, para los opositores ese hombre tiene dos cárceles: una en su hacienda y otra en la provincia [...] El comparendo será el trece de diciembre. Ese día lo mataré. (3, 24-25).

Cuanto ha propuesto Chacón, y se ha decidido en común llevar a cabo, en el conciliábulo tenido lugar en las peñas de Quencash, no surtirá efecto: un traidor avisa a Montenegro. Héctor, acosado por las autoridades y por un asesino a sueldo, «Cortaorejas», huye tras haber dado muerte a éste. Decide ir en busca de «Pis-pis», a quien conocera en la cárcel de Huánuco.

«Pis-pis» es también abigeo, un ladrón de ganado. De su biografía nos informa el narrador: «El día en que su madre, desesperada de mantener siete bocas, lo abandonó en la plaza de Huánuco, Pis-pis tuvo la suerte de caer en manos de don Angel de los Angeles. El señor de los venenos se lo llevó a la selva. Allí conoció el poder de la hierbas» (27, 189).

Héctor, tras el relato de sus vicisitudes y de expresar su empeño en matar a Montenegro, se verá secundado en sus planes por «Pis-pis» y «El Flaco», amigo del anterior. La necesidad de lucha armada enseguida aflora a los labios del conocedor de ponzoñas: «Héctor tiene razón —dijo Pis-pis—. Mentira decimos

que somos libres. Somos esclavos. La única forma de salir adelante es matando (27, 193).

Parecidas palabras pronuncia «El Flaco»: «Estas injusticias las debemos afrontar con sangre —dijo el Flaco, entusiasmado—. Esto debe ser como una revolución» (27, 193).

Mientras tanto, El Abigeo y El Ladrón de Caballos preparan «la universal insurrección de equinos» (cap. 29). El fracaso de nuevo espera a todos ellos: Chacón volverá, por tercera, a presidio.

Es momento de resumir los poderes mágicos de que están investidos los cuatro personajes que hemos seleccionado:

Héctor Chacón, El Nictálope	=>	ve en la oscuridad.
El Abigeo	=>	sueña el futuro, tiene sueños premonitorios.
El Ladrón de Caballos	=>	conoce el lenguaje de los caballos.
Pis-pis	=>	conoce las hierbas y los venenos contenidos en ellas.

Un elemento común recorre los poderes mágicos de estos personajes: la conexión con la tierra, con todo lo telúrico. De tal modo que podría decirse que estas facultades residen no ya en el ámbito de lo estrictamente mítico, sino en el mismo corazón del planeta. En Fortunato vimos su estrecha conexión con una figura inca, el chasqui, y, a la vez, se investía de una figura mítica del cristianismo, Cristo. Ahora, 'El Nictálope', El Abigeo, El Ladrón de Caballos y Pis-pis parecen que provinieran de un ámbito anterior no solo al cristianismo en América, sino a los mismos ámbitos incaicos. Tan estrecha relación hay entre los poderes de estos personajes y la religión popular (así expresa Pierre Clastres[42] la religión agraria de los indios andinos antes de la dominación incaica. Religión de la Tierra es la denominación propuesta por Manuel María Marzal[43]).

Para el estudioso francés, «la preocupación central de los indios andinos se cifraba en conciliar todos los poderes que presidían la repetición regular del ciclo de las cosechas».[44] Estas palabras adquieren viva corporeidad en la figura de Chacón y su actividad agraria en Yanaceniza: su gozoso contemplar el modo en

42. Pierre Clastres, «Mitos y ritos de los indios de América del Sur», en *Nicaráuac: revista del Ministerio de Cultura de Nicaragua* (Managua), año 2, no. 4 (ene-mar 1981): 128-154.
43. Manuel María Marzal, «Persistencia y transformación de ritos y sacerdocio andinos en el Perú», en Manuel Gutiérrez Estévez, coord., *Mito y ritual en América*, Madrid, Alhambra, 1988, pp. 263-284.
44. Pierre Clastres, art. cit., p. 143.

que prospera su cosecha de papas. En la relación de El Ladrón de Caballos con los equinos observamos idéntica fascinación telúrica. Qué otra cosa puede entenderse cuando el narrador dice: «[pasó] su infancia con los únicos maestros que le enseñaron cosas serias» (11, 68).

Habitantes estos personajes de la religiosidad popular están en íntima conexión con los huaca; esto es, «todo ser u objeto natural que se supone encierra un poder sobrenatural».[45] La larga lista de objetos que pueden ser huaca es iniciada por Clastres con las piedras sagradas. Y qué otra cosa que eso, piedras sagradas, son las peñas de Quencash. Allí tuvo lugar el conciliábulo para acabar con Montenegro. También allí es donde Chacón termina con la vida de «Cortaorejas», el matón pagado por el juez para asesinar a «El Nictálope».

El sentido de los huaca aparece vívidamente en el rito de la coca:

> Se sentaron y sacaron puñados de coca. Al que le pregunta con el corazón limpio, la coca le adelanta su suerte. Si la coca lastima la boca avisa peligro; si se ablanda en una bola dulzona, no hay riesgo. Se arrodillaron.
>
> —Mamá coca, usted sabe todo, usted conoce los caminos. El bien y el mal, el peligro y el riesgo usted los conoce. Mamá coca (33,224).

Por otro lado, qué decir de los poderes de El Abigeo. Su caso bien pudiera ser considerado chamanismo; esto es, «la función realizada por el hombre del éxtasis».[46] En efecto, El abigeo, en su trance espiritual, que se corresponde con el momento del sueño, adquiere el poder mágico de soñar los secretos del pasado:

> La gente que extraviaba cosas le pagaba una botella de aguardiente y una libra que él sólo aceptaba para demostrar algún medio de vida. Siempre las hallaba. El Abigeo descubrió el lugar donde el difunto Matías Zelaya había guardado las escrituras de su chacra[47] sin pensar que todo hombre puede ser visitado sorpresivamente por la Pelona. El descubrió que era una calumnia el robo de doce cucharillas de plata que se le achacaba a uno de los pensionistas del Hotel Mundial: la misma viuda Lovatón las había hundido, por descuido, en un saco de molienda... (11, 69).

Para acabar, Pis-pis está dotado de los poderes de la hechicería. Marzal entiende por hechicería «la magia mala para producir daño por medio de

45. Ibídem, p. 144.
46. Manuel María Marzal, op. cit., p. 263. Este autor dice seguir los dictados de Mircea Eliade, *El chamanismo*, México, FCE, 1951, para la delimitación del término.
47. *Chacra*. «Sementera. Tierra de cultivo», en Jordi Vives Conesa, op. cit., p. 149.

determinadas sustancias dañosas».[48] En este contexto habrá que entender los saberes herbarios, el conocimiento del mundo vegetal que 'Pis-pis' posee.

Quizá cabría denominar a El Abigeo, siguiendo la clasificación propuesta por Marzal,[49] *watoq* o adivino. Mientras que en el caso de Pis-pis optamos por la designación laika o brujo.

5. Final

Se ha pretendido ofrecer la que entendemos línea maestra de *Redoble por Rancas* de Manuel Scorza. Tal línea maestra es bipartita; esto es, el núcleo temático aparece desgajado en dos mitades: cada una de ellas es una lucha reivindicativa de las comunidades andinas. La una, contra una todopoderosa multinacional minera estadounidense. La otra, contra el omnímodo feudalismo de los hacendados peruanos.

Se ha tratado de indagar el tiempo mítico diferente en el que habitan los personajes de las comunidades indias. Unos, quienes se enfrentan a las expropiaciones del Cerco engullidor de tierras, se sitúan en el mundo de un mito cristiano y guardan resonancias del chasqui incaico. Otros, quienes deciden acabar con la ambición sin límites del hacendado, viven en un ámbito aun anterior: el de la religión popular andina (quede para otra ocasión desentrañar el por qué de ese diferente tratamiento mítico dado por el narrador a sus personajes).

En ambos casos, unos y otros campesinos indios investidos con poderes mágicos se desnudan del mito para pasar a otro de renovado signo: el del héroe que, empeñado en un combate desigual, se obstina en la reivindicación de sus justos derechos. Ambas revueltas acaban con no muy semejantes finales, igualmente desastrosos —trágicos, pudiera decirse, en el sentido más antiguo del término—. Rancas es masacrada bajo el redoble de los fusiles de la Guardia de Asalto; Héctor Chacón vuelve a presidio por tercera vez.

Pero Manuel Scorza entiende que no ha sido en vano, nada ha sido en vano. En el año 1966 (muy recientes las revueltas campesinas de que tratan sus

48. Manuel María Marzal, op. cit. p. 263. En esta ocasión se apoya en la definición clásica que diera en 1937 E. E. Evans-Pritchard, *Brujería, magia y oráculos entre los Azande*, Barcelona, Anagrama, 1976.

49. Para Marzal, el chamán se diferencia del sacerdote en que puede obtener resultados similares a éste siguiendo los ritos aprendidos en la tradición religiosa de su grupo. El nombre genérico del chamán en el mundo andino sería *paqo* o *pago*. Cabría diferenciar entre *altomisayoq*, que es a quien mejor se le puede aplicar la denominación de Eliade; *hampeq* o curandero; *watoq* o adivino; y *laika* o brujo y hechicero.

novelas), compuso el *Cantar de Túpac Amaru*.[50] Los últimos versos de este gran poema épico ilustrarán, mejor —desde luego— que nuestras palabras, que nunca es en vano:

Que sobre sus sombras rotas,
sobre sus sonrisas quemadas,
sobre sus sueños volcados,
sobre sus nombres pisoteados,
monten guardia hasta la última generación los arco iris.
Fueron derrotados, no vencidos.
Ni con espada, ni con cadena, obtiene el hombre victoria.
Sobre las ruinas siempre avanza el alba con banderas. ❖

50. Compuesto en 1966, nunca ha sido publicado íntegramente. Algunos fragmentos del poema épico aparecieron, por primera vez, en *Cantuta: revista de la Universidad Nacional de Educación* (Lima), 2, (1969).

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
4/1995-1996/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

LAS TRADUCCIONES DE LAS OBRAS DE JORGE ICAZA AL FRANCÉS

Olga Caro

Después de los sesenta años de la publicación de una de las obras maestras de la literatura latinoamericana, *Huasipungo* de Jorge Icaza, hemos querido analizar no solo la traducción que en Francia se realizó de esta novela, sino la que se hizo de toda la producción icaciana. El material que encontramos nos permitió descubrir la situación de esas publicaciones, es decir qué tipo de libros se seleccionó, la cantidad de novelas traducidas y su importancia dentro de la literatura latinoamericana editada en Francia. También examinamos otros factores que ayuden a comprender la cronología de esa producción; por ejemplo, el papel de los traductores y el de los editores, así como los contextos ecuatoriano y francés del momento. Para nuestro trabajo elegimos los datos más pertinentes y dimos una importancia muy particular a *Huasipungo*, que presenta elementos de estudio bastante sorprendentes.

LAS OBRAS ECUATORIANAS Y JORGE ICAZA EN LAS TRADUCCIONES FRANCESAS

Según el estudio de Jean Claude Villegas sobre la literatura hispanoamericana publicada en Francia de 1900 a 1984,[1] empezaremos por señalar que las obras ecuatorianas están muy poco representadas. En efecto, de los aproximadamente 380 autores que pudimos censar, solo encontramos once escritores de Ecuador,

1. Jean-Claude Villegas, *La Littérature hispano-américaines publiée en France 1900-1984*, París, Bibliothèque Nationale (Col. Etudes Guides et Inventaires nº4),1986.

lo que cubre apenas el 3% de todos los narradores latinoamericanos. Sin embargo, Jorge Icaza ocupa en la lista un lugar relativamente privilegiado porque está en cuarta posición en cuanto al número de obras ecuatorianas editadas. Además, tiene una honrosa situación, ya que se encuentra detrás de ecuatorianos que vivieron mucho tiempo en Francia y que, en consecuencia, tuvieron ocasión de publicar cómodamente. Pero, si consideramos únicamente las traducciones, observamos que Icaza obtiene el segundo puesto entre los ecuatorianos, ubicándose detrás de Jorge Carrera Andrade, que residió en París. Subrayemos además el desequilibrio en la selección de esos autores, entre los que aparece una gran cantidad de escritores del tipo de los «transplantados» a expensas, por ejemplo, de la gran generación de los años 30, de la que salió Icaza.

Contamos cuatro obras de Jorge Icaza traducidas: tres novelas y una parte de una colección de cuentos. Efectivamente, descubrimos las versiones francesas de *Huasipungo*, *Cholos*, *El Chulla Romero y Flores* así como las de «Sed» y «Exodo», sacados de *Barro de la Sierra*. Agreguemos que Agustín Cueva habla de la versión francesa de *Media vida deslumbrados* que nosotros no encontramos.[2]

Sin embargo, si examinamos la obra completa de Icaza y la compararnos con el número de traducciones al francés, observamos que el balance es muy modesto. De las siete novelas escritas por el autor, solo tres son conocidas por los lectores franceses, y de los trece cuentos, únicamente dos existen en francés. Más curioso aún es que no hayamos descubierto ninguna de las siete obras teatrales compuestas por Jorge Icaza.

Estudiando la elección de las novelas, observamos que son sobre todo de tipo «indigenista», como *Huasipungo* y *Cholos*, y no de tipo urbano. La excepción de *El Chulla Romero y Flores* se puede explicar por diferentes factores. La evolución del gusto de los lectores franceses, el valor mismo de la obra, considerada como la mejor trabajada, y también los contactos que Jorge Icaza estableció en París hacia la década de 1960 explican ampliamente esa publicación. La inexistencia de traducciones de las obras de teatro se comprende fácilmente por el muy restringido número de ese tipo de producciones latinoamericanas llevadas al francés. Además, naturalmente, el hecho de que las tres primeras piezas compuestas por Icaza no hayan sido jamás publicadas en Ecuador, dificultan su traducción. Sea como fuere, los temas de seis de ellas no son nada «indigenistas», lo que puede representar un serio inconveniente para una versión francesa.

2. Agustín Cueva, *Jorge Icaza*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (Enciclopedia Literaria nº42, España e Hispanoamérica), 1968, p. 63.

Obras icacianas: cronología y traductores

Si vemos la cronología de las ediciones, notamos cinco momentos que registran cada uno de ellos una o dos traducciones y que están separados por lapsos generalmente bastante largos. Indiquemos que la mayoría de esas versiones se hicieron en editoriales famosas, lo que valoriza la obra icaciana en Francia.

El primer momento empieza en 1938, con la aparición de *Huasipungo* bajo el título de *La Fosse aux Indiens* en Editions Sociales Internationales.[3] El segundo momento se sitúa siete años más tarde, en 1945, con *Gens de l'Equateur*,[4] donde aparecen dos cuentos, «Sed» y «Exodo», traducidos como «Soif» y «Exode», en edición Seghers. Apenas un año después sale otra publicación de *La Fosse aux Indiens*,[5] editada por Pierre Fanlac. El tercer momento, trece años después, en 1959, presenta la publicación de *Cholos*,[6] sacada de la novela del mismo nombre, editada por Seghers. En 1960, siguiendo a *Cholos*, se publica *L'Homme de Quito*[7] traducida de *El Chulla Romero y Flores* y editada en folletín en «Les Lettres francaises». En el cuarto momento, 1967, encontramos *Huasipungo*,[8] esta vez bajo su título original, editado por Paquie-Bellenand. Para el último período habrá que esperar 26 años, 1993, para que aparezca una nueva publicación de *L'Homme de Quito*,[9] esta vez editada por Albin Michel.

Vemos entonces ya una diferencia en el número de ediciones de cada una de las traducciones. Tenemos cuatro apariciones de *Huasipungo*, bajo dos títulos diferentes, dos ediciones de *El Chulla Romero y Flores* y una sola de *Cholos*. Como se podía esperar, *Huasipungo* es la novela que tuvo más publicaciones francesas. Señalemos también que las siete traducciones no marcan ninguna regularidad de aparición sino que, muy al contrario, se presentan con intervalos que van de siete a veinte y seis años.

En cuanto a la elección de una publicación, entran en juego diversos parámetros. En un primer momento, nos parece que las referencias del traductor son esenciales. En el caso de Icaza, notamos que dos traductores comparten lo principal de la obra de nuestro autor. De 1938 al 1946, Georges Pillement

3. Jorge Icaza, *La Fosse aux Indiens*, trad. Georges Pillement, París, Ed. Paquie-Bellenand, 1938.
4. Georges Pillement, *Gens de l'Equateur*, París, Seghers (Col. Romans étrangers, La Terre vivante), 1945.
5. Jorge Icaza, *La Fosse aux Indiens*, trad. Georges Pillement, París, Ed. Pierre Fanlac, 1946.
6. Jorge Icaza, *Cholos*, trad. Luce Sobol, París, Seghers, 1959.
7. Jorge Icaza, *L'Homme de Quito*, trad. Claude Couffon, París, *Les Lettres Francaises*, nº833, 14-20 de julio de 1960.
8. Jorge Icaza, *Huasipungo*, trad. George Pillement, París, Paquie-Bellenand, 1967.
9. Jorge Icaza, *L'Homme de Quito*, trad. Claude Couffon, París, Albin Michel, 1993.

traduce *Huasipungo* (que será reeditado en 1976) y los dos cuentos de *Barro de la Sierra*. A partir de 1960 le sucede Claude Couffon, que publica a su vez dos ediciones de *El Chulla Romero y Flores*. Hay que mencionar la versión francesa de 1959 de *Cholos* hecha por Lucie Sobol, de la que no encontramos ninguna otra obra traducida. Parece entonces que Georges Pillement y Claude Couffon son los dos traductores «oficiales» de Jorge Icaza.

Los otros parámetros que tienen un papel fundamental en la traducción de una obra son no solo la repercusión en el país de origen sino también y sobre todo la situación de la literratura latinoamericana en Francia. Analizando entonces los diferentes momentos de las traducciones icacianas, descubrimos los mecanismos ecuatorianos y franceses que fomentan las publicaciones. Para ser más concisos agrupamos los cinco momentos de estas traducciones en tres períodos más generales y señalando únicamente los elementos más interesantes de cada época.

El primer período

En cuanto al primer período, es decir 1938, con la traducción de *Huasipungo*, recordemos la evolución de la literatura en Ecuador. En los años 30 las letras ecuatorianas adquieren una dimensión y un renombre mundial que nunca habían conseguido antes. Esa renovación literaria aporta un número considerable de obras de «protesta» y entre ellas *Huasipungo* en 1934. Si esa novela produce un choque psicológico y político evidente en Ecuador, es particularmente repudiada por el establishment del país, y el éxito clamoroso del que habla Ricardo Descalzi[10] se manifiesta esencialmente en el exterior de Ecuador. En efecto, la obra de Icaza es difundida en toda América Latina donde tiene una considerable resonancia.

En Francia, el estudio de Sylvia Molloy[11] constata un creciente interés por la literatura latinoamericana. En los años 20 se habían publicado antologías o artículos como los de Valéry Larbaud, de Francis de Miomandre, de Georges Pillement y de Marcelle Aucleir. 1930 marca el lanzamiento de la primera historia literaria latinoamericana, la de Max Daireaux. Entre 1920 y 1940 la cantidad de traducciones se duplica con relación al período 1900-1920. Es entonces natural

10. Ricardo Descalzi, «Jorge Icaza en el ambiente y argumento de *El Chulla Romero y Flores*», en Jorge Icaza, *El Chulla Romero y Flores*, París, Archivos, 1988, p. 148.
11. Sylvia Molloy, *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siécle*, París, Presses Universitaires de France, 1972.

los primeros lugares, Icaza es probablemente el primer ecuatoriano «de Ecuador» traducido en Francia y como lo señalamos anteriormente, el primero en cuanto a la cantidad de obras trasladadas al francés.

Pero la preferencia por *Huasipungo* se explica también por la evolución del gusto de los lectores franceses. Según Valery Larbaud, el lector de los años 20 busca «la nota exótica, la tristeza, la melancolía e incluso el hastío que se desprende de algunos paisajes andinos».[12] Pero en los años 30 —revela Sylvia Molloy— ese mismo lector se apasiona por las «novelas que evocan sea las grandes epopeyas revolucionarias [...] sea la vida del hombre en lucha contra la naturaleza...». Sylvia Molloy afirma que «muchas veces esas novelas constituyen también un alegato social» y da el ejemplo de *Huasipungo*[13] que, en su opinión, corresponde a ese tipo de nuevas novelas que exige el lector francés.

El segundo período

En la época del segundo período de traducción, 1945 y 1946, la literatura ecuatoriana revolucionaria y socialista está en plena madurez. Icaza ha adquirido una importante notoriedad en su país con la publicación de otras novelas. En 1945 es redactor y después director de *Letras del Ecuador*, donde también estaban Benjamín Carrión, Leopoldo Benites Vinueza y Enrique Gil Gilbert. Su prestigio supera entonces las fronteras de Ecuador porque el escritor viaja por muchos países para dictar conferencias y participar en reuniones literarias.

En Francia, los años de guerra frenaron algo las traducciones de obras latinoamericanas. En efecto, hay que esperar el fin del conflicto para volver a encontrar una producción más importante y eso gracias a editoriales que permiten expresarse a las literaturas extranjeras. Los editores crean nuevas colecciones donde encuentran lugar trabajos procedentes de América Latina. Sin embargo, ese impulso no llega a la literatura ecuatoriana, de la que de 1938 a 1946 solo se publica *Gens de l'Equateur* y *La Fosse aux Indiens*. Por otra parte, ese vacío parece contradecir el comentario demasiado optimista de Angel F. Rojas que asegura pese a todo que: «El libro ecuatoriano supera victorioso las fronteras [...] Y algunos libros que se hicieron en el país en tiradas reducidas, alcanzan copisosas ediciones en el extranjero».[14]

12. Jean Claude Villegas, op. cit., p. xi.
13. Sylvia Molloy, op. cit., p. 103.
14. Angel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 168.

El tercer período

A partir de la década de 1960 hasta la década de 1990 comprobamos una evolución en las traducciones de Jorge Icaza. Recordemos primero que el escritor ha publicado otras obras, que viaja por todo el mundo y que se ha hecho diplomático. En Francia, las letras latinoamericanas encuentran entonces amplio lugar en la edición y las novelas de Jorge Icaza siguen también esa evolución. Además de la expansión general de la literatura latinoamericana en Francia, es posible que elementos más particulares de la obra de Icaza tengan un papel decisivo en esas publicaciones. 1959 marca el 25 aniversario de la publicación de *Huasipungo*, conmemorado por la prensa ecuatoriana. El enorme trabajo realizado por Claude Couffon, que sucede a George Pillement para las traducciones de Icaza, permite una renovación en la difusión de esa literatura icaciana. Esa actividad se hace más importante porque poco a poco Icaza y Couffon trabaron amistad y mantuvieron correspondencia seguida, lo que ayuda a nuestro autor a hacerse conocer en Francia. Una serie de acontecimientos muestran el interés que provoca Icaza, como su presencia en 1961 en el Institut d'Etudes Hispaniques de París, donde dicta una serie de conferencias. Por otra parte, Claude Couffon completa el homenaje publicando en *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*,[15] también en 1961, una muy interesante «Conversación con Jorge Icaza».

Pensamos que los aspectos ideológicos tuvieron también un papel esencial para los editores. *Cholos* es publicada por Seghers, que en general elige autores comprometidos, y *L'Homme de Quito* se publica en Les Lettres Francaises, que dirige el gran poeta y novelista comunista Louis Aragon. En 1967 se vuelve a editar *Huasipungo* con una banda roja que dice «El indio explotado, raíz de la guerrilla», y un dibujo que representa la matanza de indios por militares. Esa noción de «guerrilla» es importante porque el período está marcado por la efervescencia revolucionaria procedente del continente latinoamericano, a la que en general se adhieren los intelectuales franceses: por Cuba nos enteramos que el «Che» partió para luchar en otros países del continente; de Perú se conocen las acciones del MIR y su brutal represión; en Uruguay aparecen los Tupamaros, y el intelectual francés Régis Debray, que estuvo con el «Che», escribe *La Révolution dans la révolution*.

15. Claude Couffon, «Conversación con Jorge Icaza» en *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* (París), 51 (agosto de 1961).

No olvidemos, sin embargo, que pese al desarrollo de la literatura latinoamericana en Francia la difusión de las obras ecuatorianas sigue siendo muy limitada y que Icaza parece entonces un privilegiado. De todos modos, es lamentable comprobar que para el fallecimiento de nuestro autor, en 1978, no se publica nada en Francia. Quizás la aparición, en 1988, de *El Chulla Romero y Flores* en la colección «Archivos» compensa esa torpeza porque podría conmemorar el décimo aniversario del fallecimiento de Icaza. Es verdad que los autores revolucionarios de los años 30 están algo olvidados y que la mayoría de las traducciones se dirigen entonces hacia escritores más contemporáneos.

HUASIPUNGO

En cuanto a las traducciones de *Huasipungo*, se deben hacer observaciones esenciales. La primera se refiere a la obra elegida para las tres publicaciones aparecidas en Francia de 1938 a 1967. El texto es en realidad la traducción de la primera versión de *Huasipungo*, escrita por el autor en 1934 y publicada por la Imprenta Nacional. El hecho tiene su importancia y merece diversas observaciones. En primer lugar, la versión francesa tiene un valor literario precioso para el investigador porque la edición de 1934 es difícilmente accesible, incluso en Ecuador. Además, esa versión es muy diferente de la versión definitiva actualmente disponible en español. En efecto, un estudio comparativo permite observar la evolución no solo estética sino, y sobre todo, ideológica, del escritor. Renaud Richard, que subraya el interés de las modificaciones efectuadas por el propio Icaza, dice: «El enfoque clasista o la 'terminología marxista' de 1934 evoluciona hacia una expresión que se refiere más a la realidad hispanoamericana». Renaud Richard agrega que «la redacción final [...] patentiza la presencia de un sinnúmero de retoques y añadidos, muchos de los cuales inician o profundizan el aspecto psico-sociológico de estos personajes».[16]

La segunda observación es su interdicción en Francia en 1939. Recordemos desde ya que en Ecuador la obra había sido muy criticada y prohibida varias veces. La pertenencia de Icaza al Grupo de Quito, que toma una actitud militante y se acerca a las ideas socialistas, contribuyó probablemente al rechazo de la novela. El contenido subversivo y denunciador de la obra, que condena a la Iglesia, a los militares y a los poderosos, provocó numerosas reacciones negativas. En la

16. Renaud Richard, «Evolución de la temática mestiza o chola en la narrativa icaciana antejor a *El Chulla Romero y Flores*», en Jorge Icaza, *El Chulla Romero y Flores*, París, Archivos, 1988, p. 190.

grabación que hemos podido escuchar de una conferencia pronunciada en Estados Unidos, Icaza hace una lista de los ataques sufridos por su novela. Las críticas literarias fueron muy duras y la Iglesia católica por su parte simplemente lo excomulgó. El poder político no dejó de afirmar su desaprobación y en 1964 la obra «fue prohibida por la Junta Militar de turno».[17] En una corta biografía realizada por el propio autor —y que tuvimos la ocasión de leer en casa de la viuda del autor, la gran actriz Marina Moncayo—, Icaza subraya que *Huasipungo* había sido prohibida en 1970 por el presidente José María Velasco Ibarra. Esas reacciones no sorprenden en el contexto ecuatoriano, como tampoco sorprende su interdicción en Francia en 1939. En la presentación de *L'Homme de Quito* para «Les Lettres Francaises» de 1960, Claude Couffon comenta la edición de 1938 de Georges Pillement: «El gobierno francés, deseoso sin duda de salvar las mentes ya que no salvaba al país, confiscó todas las obras publicadas por Editions Sociales Internationales, obras consideradas subversivas, y especialmente *La Fosse aux Indiens* [...] Los ejemplares confiscados fueron destruidos».[18] Si bien el prefacio de Georges Pillement acentúa el aspecto ya contestatario de *Huasipungo*, marcando «las imágenes más repugnantes de la barbarie y de la tiranía», es probable en efecto que la censura anticomunista de Edouard Daladier, jefe de gobierno, haya querido atacar al editor y también a la colección y a su director. La colección —que lleva el nombre de «Ciment» (cemento), tiene como símbolo una llana de albañil, y quiere además «contribuir a la defensa de la Cultura y a la construcción de una literatura realista y social»— fue seguramente un elemento decisivo en esa prohibición. En cuanto a su director, Renaud de Jouvenel, recordemos que durante mucho tiempo fue «compañero de ruta» del Partido Comunista.

Presente y futuro de las traducciones al francés

Para concluir quisiéramos subrayar primero la importancia de una traducción para el éxito de una obra. El caso de *Huasipungo* es ejemplar en ese sentido y las palabras de Gustavo Alfredo Jácome resumen el recorrido de esa obra alguna vez rechazada en su propio país: «La celebridad le llegó a Icaza desde fuera. Dentro de la casa le regateaban méritos a *Huasipungo*».[19] Constatamos que los factores

17. Ricardo Descalzi, op. cit., p. 153.
18. Claude Couffon, «Un grand romancier: Jorge Icaza», *Les Lettres Francaises* (París), nº862 (7-13 de julio de 1960): 1.
19. Gustavo Alfredo Jácome, «Presupuesto y destinos de una novela mestiza», en Jorge Icaza, *El Chulla Romero y Flores*, París, Archivos, 1988, p. 211.

externos son decisivos y que residir en Francia contribuye mucho a ser publicado. El interés de traductores y editores, las relaciones del autor con ese medio y la moda literaria del momento, ayudan a que una obra sea traducida. Si las letras ecuatorianas nunca obtuvieron el éxito que conocen otras literaturas, Icaza compensa algo esa deficiencia. Por otra parte, en estos últimos años ha habido un resurgimiento de ediciones icacianas en Francia, resurgimiento que empezó en 1993 con la publicación de *L'Homme de Quito* por Albin Michel. Este año, el mismo importante editor publicará otra versión de *Huasipungo* traducida ésta por Claude Couffon a partir de la ya redactada por Georges Pillement en 1938. Claude Couffon nos confió que el trabajo de Pillement será modificado para adaptarse a la versión definitiva establecida por Jorge Icaza. En el sesenta aniversario de *Huasipungo*, 1994, España por su parte quiso rendir homenaje a la novela y publicó una edición comentada en la Editorial Cátedra, en edición de Teodosio Fernández.

Esas nuevas publicaciones borran definitivamente el recuerdo de las viejas conjuras fundamentalistas ecuatorianas y francesas organizadas contra el siempre escandaloso *Huasipungo*. Queda ahora el camino abierto para las traducciones de otras obras menos conocidas pero también magistrales de Jorge Icaza, como *Media vida deslumbrados* y *Atrapados*. ❖

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
4/1995-1996/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

RELATOS CANTADOS Y LECTURAS DE OÍDO*

James Martínez Torres

1. LA CANCIÓN: UN TEXTO PARA ESCUCHAR

Estamos ante una lectura sui-generis: de oído: donde la canción narrada es otro discurso. La letra de la historia sostenida sobre los arreglos musicales que dan el ambiente e inducen a un acercamiento sensorial y a una lectura que nos implica por el lado del cuerpo y la reflexión.

Como el cuarto de hora en un minuto y medio que vivía el saxofonista negro al viajar en el metro de París en el cuento de Julio Cortázar, así el lector-escucha de la crónica cantada, vive una historia que remite más allá de la letra y la música: desemboca en la cotidianidad y puede repetirse sin esfuerzo.

Además, la música con su específica difusión vía disco, radio o video-clip, colectiviza tal lectura de oído —con diversos niveles de recepción— y dialoga alegre y entrañable con el *audilector* que la lleva en el bolsillo o en la inconsciente memoria donde la historia bulle, palpita y arma motines en la subjetividad sin que atinemos a explicar lo que nos pasa.

* La producción discográfica que comento incluye los siguientes volúmenes:
Rubén Blades, *Amor y control*, Miami, Sony, 1992.
Joaquín Sabina, *Mentiras piadosas*, Nueva York, Ariola / BMG, 1990.
Joaquín Sabina, *Física y química*, Nueva York, Ariola / BMG, 1992.
Carlos Varela, *Monedas al aire*, Caracas, Artcolor, 1992.
Silvio Rodríguez, *Silvio*, La Habana, EGREM, 1992.

2. Rubén Blades: el vecindario latinoamericano: entre el absurdo diario y el humor libre

Con el leiv-motiv del apagón, saltan a escena familias promiscuas y sufridoras, conventillos, maldiciones, rituales del subdesarrollo, víctimas y victimarios. Rubén Blades nos despliega un mural de la cotidianidad donde nuestra diversidad destella: es la mímesis del sujeto que sufre y vacila la post(?)modernidad, la sensorialidad de América Latina: olores «a meao y a perfume» (¿quién no los percibe?), sabores, colores y texturas de la urbe. Es el lugar donde la viveza criolla y el desparpajo tropical dejan asomar la crítica vestida de amarga burla al lugar común del poder.

En estos relatos cantados, lo excepcional convive a diario con los hablantes que protagonizan sus propias representaciones, se ríen de su suerte y deconstruyen a su manera la historia, constatando la crisis de los modelos de vida prometidos: «(coro): Aquí en el sub-d / el fin del imperialismo / la tumba del comunismo / entre Fidel y Somoza / y no se arregla la cosa».

El ritmo de merengue desenvuelve el texto y conforma el ambiente de fiesta pagana del sub-desarrollo. Los coros serán la multitud que aclama o niega.

Historias de vida cuya fuente son la crónica roja, los archivos del poder o los partes policiales: los sujetos se mueven por los márgenes donde se fraguan las identidades desde el disparate al heroísmo: asaltar un banco con una pistola de agua reivindica y suicida, es la proeza donde abreva la crónica de la post-modernidad. Y escucharemos las voces que autorizan el testimonio: el vecino que vio en Adán García «la tranquilidad del desesperado»; la cajera que «para el sueldo que me pagan» le dio todo lo que pedía; las demás voces anónimas que cuentan el imaginario diario del que se libera por el absurdo.

O el lugar donde se mezcla la ciencia-ficción con la novelería primitiva: el milagro que se codea con la muerte por obra de la inocencia, la familia que trae a la casa un cilindro con «un mágico color / polvo del cielo» y celebra un ritual de navidad «y lo adora como a Jesús»: el equívoco mortal, la contaminación con radioactividad. La lógica del poder hablará su lenguaje: una multa y un comunicado. La diferencia entre la ingenuidad popular y la razón instrumental de los expertos.

Otros rostros de la poética de Blades serán la filosofía doméstica, donde juega el sentido común, componente de la lógica de los subalternos, el otro lado de la alegría y audacia será la solidaridad en la desgracia: un Yo-narrador («mi mamá luchando contra un cáncer») es testigo de otro drama: la reprensión de un padre al hijo vicioso. Los lugares comunes del discurso revelarán la presencia de la tradición en la modernidad («el deber de un padre no acaba —familia es familia—,

juntos en la buena y en la mala») y por último la conjetura moralizante que une la trama de las vidas, donde dos síntomas de la época se hermanan: el cáncer y la droga.

Otra vez veremos como la clave que marca el compás para el baile, la percusión y los coros (como voces de la conciencia colectiva) facilitarán la entrada de la crónica cantada con su drama, en el oído y el cuerpo de los receptores.

Hasta aquí señalamos como constantes protagónicas de las narraciones cantadas de Blades: la presencia de la urbe (interiores, calles y sucesos); el poder aludido satíricamente en sus instituciones (bancos-policía-hospitales-gobierno); la existencia de un límite impreciso entre rutina/desmesura-vida/muerte en un periplo temático que va de la tristeza solidaria a la zanganada y el humor como modos culturales.

3. Joaquín Sabina: el circo de Occidente y la amorosa cacería del anti-héroe

Al igual que a Blades, identifican al cantautor español Joaquín Sabina una economía enumerativa de los elementos de la cotidianidad contemporánea; la referencia a las noticias de los medios como contexto y dato para contrastar con las vidas privadas (y como motivos para la burla de la crisis).

En «Con un par» Sabina se acerca a Occidente a partir de materiales y atmósferas «latinoamericanizadas». En esta salsa «a la española» su estructura musical feísta se integra como un mérito a la historia: la abundancia de coros como contrapunto y soporte conforman una coreografía funcional a su ambiente y temática marginal: la habladuría de amigos con bromas agresivas que saludan el robo del Dioni, con su riesgo y gratificación: la vida fácil de un malandro que dio un golpe de suerte y se mandó a cambiar a Río. Abundancia de jerga de bajo fondo que destila ironía y complicidad.

Relatos que pintan momentos cargados de transgresión, y Sabina desde dentro conjuga los verbos de la moral marginal y su filosofía irresponsable y placentera.

Pero hay otros gestos en las crónicas conta-cantadas por Sabina. Por ejemplo, en «Eclipse de mar» tenemos una reflexión entrañable acerca de cómo los diarios y la radio difunden lo anodino prescindiendo de las vidas privadas y su contribución a la historia pública: la lista de noticias será el inventario mediocre y macabro de la cotidianeidad post-moderna: «que a piscis y acuario le toca el vinagre y la hiel / que aprobó el parlamento europeo / una ley a favor de abolir el deseo / que falló la vacuna anti-sida/».

Y siguiendo la lógica de lo trivial que fomenta el poder desde su aparatos, ignorando a los sujetos, sus representaciones y desencuentros, tenemos que: «Pero nada decía la prensa de hoy de esta sucia pasión / del olor a colonia barata del amanecer / de tu voz tiritando en la cinta del contestador / de las manchas que deja el olvido / a través del colchón/». La cultura de la uniformidad nos olvida. Un toque de derrota en este cuento de noticias y carencias, donde el esperpento del sensacionalismo ahoga las honestas intimidades que también tramatizan la vida.

También ironiza las claudicaciones y la crisis de paradigmas, a ritmo de rock and roll: todo se trastoca entonces y el humor negro inaugura un circo abierto donde dialogan presente y pasado, vivos y muertos: Rasputín vuelve en el fin de la guerra fría; Rambo fuma en Bucarest la pipa de la paz como Trotski en Wall Street; Lenin y Zsa Zsa Gabor se casan en New York; solo queda pedir que le pongan un poco de hashis a la pipa de la paz para que todos podamos entrar al ritual.

¿Qué pasa entonces? Ante el desbarajuste post moderno y la crisis de utopías, el relato se protege de cinismo y anarquía para resistir al vacío y defender su parcela de identidad.

En las historias «Y nos dieron las diez» y «Medias negras» (cuentos en el mejor sentido: de cabo a rabo), la diversidad de ritmos que añaden se incorpora a la economía narrativa y la lectura. Aquí se descubren procesos de seducción donde los sujetos están marcados por la transgresión y el riesgo; el erotismo como aventura (la elección de la música es acertada: siempre fluyeron historias en los blues y las rancheras). Secuencias controladas con precisión, bajo una luz de claroscuro, por el narrador-narrado, los cuerpos asumen el deseo y se prestan al juego como gatos llorones para salvarse de la alteridad.

En «Y nos dieron las diez» sentimos los gestos y ademanes de la progresiva y mutua posesión («...tu dedo dibujó un corazón en mi espalda / y mi mano le correspondió debajo de tu falda»). El contrato erótico en un tiempo de cacería reforzado por diálogos intercalados de poderoso control formal. Pero algo sucederá para entrar y salir de la seducción al desencuentro: en «Y nos dieron las diez», cuando el narrador regresa al siguiente verano, «en lugar de tu bar / me encontré con una sucursal / del Banco Hispanoamericano». Rasgo común de estos relatos: siempre el poder y sus monumentos se interpondrán entre los sujetos echando al traste sus proezas para constituirse. La respuesta a pedradas contra los cristales será la afirmación (¿o negación?) anárquica con que la poética del sujeto resuelve estas carencias (aunque en espacios distintos, los relatos se hermanan: recordemos al hombre que asaltó un banco —otro— con una pistola de agua en la canción de Rubén Blades).

En «Medias negras» el desencuentro es la huida de la mujer después del amor, «con mi cartera y con mi ordenador / ... / robándome además el

corazón». Asumidos como derrota con gratificación se entenderán ambos desenlaces como avatares de la cacería donde el narrador protagonista será el antihéroe que acepta los riesgos de su condición, rescata la riqueza de lo vivido, y quiere reincidir.

Al fin, encontramos que el narrador-protagonista, en casi todas las historias, tiende recurrentemente a recapitular la peripecia y ratificar su posterior escritura: «Si en algún paso de cebra la encuentras / dile que le he escrito un blues», en «Medias negras»; «Y empecé esta canción en el cuarto / donde aquella vez / te quitaba la ropa», en «Y nos dieron las diez»; «Y yo mientras los oía compuse / este tumbao», en «Con un par».

4. Carlos Varela y Silvio Rodríguez: la condición del trovador en otra crisis (dos diferentes actitudes anunciativas)

Ellos cantan como detrás de un discreto velo histórico y nos parece que expresan una mayor escuela musical, alerta política y sentido crítico, menos alegría y desenfado, que los otros. Varela: perteneciente a una generación más joven de cantautores, musicalmente menos ligado a la tradición cultural interna y formado en los momentos más agudos de la crisis del socialismo cubano, su discurso narrativo-musical utiliza mediaciones simbólicas para cuestionar alusivamente la autoridad del poder de Cuba con una instrumentación en tiempo de balada, lírica y lánguida en ocasiones.

Así construye la fábula social desmontando los viejos roles, resemantizando la historia de Guillermo Tell, invirtiendo los papeles: el hijo se aburrió de llevar la manzana en la cabeza, ahora le toca disparar y a Tell no le gusta la idea: parábola de la sucesión del poder en Cuba, Varela canta y cuenta desde la no oficialidad de los sujetos atravesados por el malestar de la escasez de cosas y motivaciones, para crear, bajo el cerco externo y la vigilancia interna.

En «El enigma del árbol», Varela —desde una enunciación progresivamente descriptiva y enumerativa— crea una situación de ruptura de la rutina y el orden cotidiano o institucional, a partir del recurso del nacimiento de un árbol («ramas y ramas en espiral al cielo»). En lógica alusiva y alegórica busca perturbar, congregando a la sociedad cubana alrededor, mostrando pensamientos y actitudes que revelan emblemáticamente las contradicciones internas, mostrando en su representación ficcionalizada la diversidad de los sujetos (hasta un tipo que subió en una rama queriendo llegar a Miami), conformando una palabra enumerativa de la diversidad contradictoria: «políticos y santeros / la puta y el miliciano / los hippies y los obreros».

Luego tenemos dos relatos —en el mismo registro lírico/lánguido de la instrumentación— que tienen como afinidad de su atmósfera y temática la soledad, la sensación de vacío o encierro: 1) el ir y venir de un sujeto solo ante un poder invisible: un relato construido desde y para sí mismo que sugiere los límites de un orden representado por un muro «donde acaba todo / donde empieza el mar». Tal es así que son escasos los hitos de ese orden cerrado: el pan en el plato vacío, la ciudad vacía, el muro. El regreso a casa, la tv, el himno, el sueño. Un relato donde el narrador conoce que «se está quedando solo»; la prensa le cuenta que el mundo está cambiando «para bien o para mal», y otra vez la calle, el muro, el mar. En el otro relato cantado el sujeto somete su suerte al oráculo en una atmósfera en que parece no haber escaparatoria, a menos que ocurra un milagro: se asume como perseguido «aunque no quiero escapar», y le habla a otro (u otra) que comparte sus malestares.

Silvio: canta implicado en el proceso cubano y su canto refleja los diversos momentos del mismo, por eso su perspectiva es más amplia y la poética de su narrativa maneja recursos enunciativos para representar sus historia desde diversos márgenes y voces, sin perder la dignidad ni la voz crítica, ni lamentarse del presente.

Silvio se proyecta desde las cosas y los seres a la historia —que, al menos para los cubanos, parece no concluir— con recursos mediadores entre su voz y los demás: por eso no concede, manteniendo un diálogo airado con los sectores oscuros del poder, a quienes nombra de diversos modos; por ejemplo en «La desilusión»: «Como turismo / inventó el abismo / la desilusión / tocó el diamante / y lo volvió al carbón / y al atorrante / lo sembró / en la administración». Tal parece que en la lucha interna, los personajes que están del lado de la vida (la expresión artística, la resistencia al cerco, la tradición cultural, el diálogo con el mundo) son el contrapeso y la referencia en relación con el absurdo cruel: «Nacer a veces mata y ser feliz / desgarra / ¿A quién acusaremos cuando / triunfe el amor? / Un señor quisiera ser mujer / una chica quiere ser señor / Hasta Dios sueña que es un poder / Y Mariana quiere ser canción» (en «Y Mariana»). Otro mediador ejemplar (en «Monólogo») es el artista viejo que, representado así en la canción —aunque su referente real es una vieja cuentista, fraterna de Silvio, Teté Vergara—, monologa con los jóvenes, rememora y aconseja. Las referencias a la comida son significativas para nuestra lectura: «Para mañana / van a dar buen pescado / Hoy nos llegaron papas / al puesto del mercado / y verduras en latas/ ...los dejo con la danza.../».

Estos discursos retienen más de lo que denotan: mientras los jóvenes cantan, los viejos rememoran y llevan la cuenta de los alimentos y se reflejan: «En la alegría de ustedes / distinguí mis promesas / y todo me parece / que empieza». Es decir, existe una continuidad a pesar de las disidencias y una apertura sin concesiones, lo que prueba que es una revolución con amor y memoria y que no

transige con la arrogancia administrativa que puede cantar sus crónicas sin miedo: eso es transparente en «El necio»: a capella, luciferino, canta casi en secreto: «Para salvarme entre únicos e impares / ... me vienen a convidar a arrepentirme / ...a indefinirme / ...a tanta mierda». En el relato del necio dimensiona la voluntad de seguir —optimista— «jugando a lo perdido / ...soñando travesuras / y asumiendo al enemigo». Y por eso: «yo me muero como viví».

No podemos negar la universalidad de un sujeto tan épico como elegíaco, que se construye, se reproduce y se representa en las canciones de Silvio Rodríguez, que extraña tanto ser otros (en «Quién fuera»): buscando una palabra, Simbad y Ali-Babá; buscando una escafandra, Jacques Costeau y Nemo, el capitán buscando melodía, Lennon-Mc Cartney, Sindo Garay, Violeta, Chico Buarque.

¿Desde dónde y en nombre de quién canta Silvio Rodríguez? Desde otro margen anti-burocrático y disidente, pero que no se deslumbra con la bisutería del libre mercado; que se autoriza para cantar cuentos en más de 25 años de una construcción social que a pesar de sus crisis y errores y agredida por los dioses transitorios del libre mercado, nos merece respeto.

5. Conclusión: a coro (bis)

Donde el mercado impera la post-modernidad debe sentirse diferente; pero siempre habrán relatos cantados que en la diversidad se atrevan a preservar identidades, entre desafueros tropicales, retablos de vecindarios, absurdos o simulacros cotidianos y humor negro, burlas de sí mismo y del poder; sujetos que son carne de partes policiales con mucho de imaginario y de locura; fabuladores de fin de siglo que ponen a danzar la historia con la ficción: cazadores nocturnos que caminan por el filo del riesgo en busca de otros cuerpos. ❖

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
4/1995-1996/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

UNA CONVERSACIÓN CON BOLÍVAR ECHEVERRÍA

Iván Carvajal

Bolívar Echeverría (Riobamba, 1944) realizó sus estudios de filosofía en la Universidad Libre de Berlín y, desde 1972, es docente de la Universidad Autónoma de México (UNAM). Ha sido profesor invitado de la Universidad Libre de Berlín y de otras universidades europeas. Pese a vivir por un período tan prolongado fuera del Ecuador, ha mantenido un vínculo constante con nuestro país, a través de la colaboración en revistas como *Pucuna, La Bufanda del Sol,* y *Nariz del Diablo* y de seminarios dictados a lo largo de dos décadas.

Ha traducido trabajos de Marx, Rosa Luxemburgo, Walter Benjamin, Sartre, y ha publicado una serie de ensayos sobre el pensamiento de Marx, Rosa Luxemburgo, Nietzsche, Heiddeger, Benjamin. *El discurso crítico de Marx* (México, Era, 1986) recoge la parte fundamental de sus estudios en torno a *El capital* y del marxismo. *Las ilusiones de la modernidad* (México, UNAM/El Equilibrista, 1995), a su turno, testimonia la reflexión sobre la modernidad y la crisis civilizatoria contemporánea. El ensayo «Modernidad y capitalismo» (15 tesis), que cierra la obra, es una exposición brillante de la posición del autor frente a la «condición postmoderna»: una lectura del presente que recupera la personal comprensión que Echeverría tiene de Marx, en diálogo con el pensamiento contemporáneo.

Entre 1991 y 1994 Echeverría dirigió en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM el proyecto de investigación «Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco». Como resultado del mismo, la UNAM publicó *Conversaciones sobre lo barroco* (México, 1993), en las que participaron Horst Kurnitzky, Echeverría y otros integrantes del grupo de investigación, y luego *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco* (México, 1995). Los dos libros permiten percibir el giro de la reflexión de Echeverría hacia el estudio de la cultura política de América

Latina, que es —como él mismo declara— el núcleo de sus preocupaciones actuales.

Entre enero y febrero de 1996 Bolívar Echeverría estuvo en la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito, donde dictó el curso «La modernidad en América Latina» en el Programa de Maestría en Letras, a la vez que asesoró al grupo de investigadores que participa en el proyecto «La lírica ecuatoriana en el siglo XX: estudio sobre el pensamiento poético» (auspiciado por el CONUEP). Una de las conversaciones que sostuvo con el indicado grupo de investigadores, y con otros docentes de la planta de la universidad, cuya temática estuvo vinculada ampliamente al conjunto de las reflexiones de Bolívar Echeverría, se realizó con el propósito de publicarla en esta revista. Es la conversación que publicamos a continuación.

Iván Carvajal (IC): Quisiera comenzar con una pregunta muy general, que tiene que ver con la continuidad y, a la vez, el desplazamiento de tu reflexión teórica, que se podría situar hacia finales de la década de 1980 y comienzos de 1990, a partir de un trabajo muy sostenido realizado en los años anteriores en torno a la comprensión del discurso crítico de Marx y, por lo tanto, del carácter revolucionario que la obra de Marx tiene en esta época, y que va en cierto modo a contracorriente de la doctrina y la ideología dominante dentro del propio campo socialista y comunista. Luego de producidos diversos acontecimientos simbólicos como la caída del muro de Berlín, se afirma una continuidad en tu reflexión, a la vez que se profundiza una orientación hacia el desarrollo de planteamientos sobre la cultura política. Creo que allí se podría situar un punto estratégico fundamental de tu discurso. Entonces, ¿cómo emerge la preocupación por lo barroco en este contexto de tu reflexión teórica?

Bolívar Echeverría (BE): Como sabes, mientras hacía la lectura de *El capital* en los años setenta y comienzos de los ochenta, también me preocupaba por otras formas de aproximación a la problemática social —la semiótica, por ejemplo—; por otro lado, siempre me quedó de la época juvenil el gusto y la preocupación por las cuestiones de arte y literatura. En esa medida, la lectura que hacía de *El capital* estaba jalonada por ciertos aspectos que no eran propiamente los del interés directo de los marxistas —del marxismo oficial o tradicional—, sino que se basaba en una idea del propio Marx: lo que me interesa, decía Marx, es la crítica de la economía política, pero como parte de una crítica global de la sociedad; él la llamaba burguesa, y bien podríamos nosotros llamarla *moderna*. Ese era el horizonte de mi reflexión; yo sabía que la crítica de la economía política era parte de una crítica más amplia que había que emprender de alguna manera para ensanchar el horizonte de la crítica.

Ahora bien, esa insistencia en la obra de Marx venía de una lectura previa —la lectura de Marx no es la primera lectura de materiales filosóficos que he

realizado—; mi primera lectura en verdad fue el existencialismo, y particularmente la obra de Martin Heidegger. Yo era prácticamente un heideggeriano, incluso me fui a Alemania con el exclusivo objeto de conocer a Heidegger y de estudiar con él; fallé totalmente en este propósito, pero por lo menos me quedé en Alemania.

IC: La anécdota es que te encontraste con la noticia de que Heidegger era un viejito que vivía retirado en la Selva Negra, a quien no se lo podía ver.

BE: Lo vi una vez en el Aula Magna de la universidad, lejísimos, no se podía entrar a esa sala y ese fue todo mi contacto personal con Heidegger. En definitiva, yo era heideggeriano, es decir, tenía la idea de que la crítica de la economía política tenía que empatar —como lo plantea Marcuse en su libro sobre la ontología del materialismo histórico— con una crítica ontológica, fundamental, del mundo moderno.

Por lo tanto, la incursión en *El capital* fue para mí una especie de puesta a prueba de la idea de Heidegger; en esta lectura, obviamente, mucho de la terminología y del discurso de Heidegger se transformó, pero, al mismo tiempo, aportó una visión un tanto diferente de la obra misma de Marx; por ejemplo, la idea de que la obra de Marx es una obra estructuralmente crítica, que lo crítico de la obra de Marx se muestra incluso en la forma del discurso, que el énfasis en la discursividad crítica que se plasma en la estructuración de la obra *El capital* en esas tres aproximaciones a la apariencia, a la esencia y a la realidad de la reproducción de la riqueza social: todo eso es algo en lo que se retoman cuestiones de la lectura anterior de Heidegger.

En relación a la pregunta acerca de mi derivación hacia el problema del barroco, creo que tiene que ver con una especie de estrategia de sobrevivencia de una actitud marxista en un medio que abiertamente se desdecía y se separaba del marxismo. Entonces creí, y sigo creyendo, que no se trataba de defender el dogma, de defender a Marx como dogma. Siempre pensé que muchos de los planteamientos y de las cuestiones que se tuvieron por marxistas, o circularon como marxismo, no se sostenían; ciertamente yo nunca tuve ninguna conexión con el marxismo soviético. Con la caída del marxismo junto con el del socialismo real, vi que había que hacer una de dos cosas: o efectivamente subirse en el carro posmoderno —es decir, montarse junto con Baudrillard, o con todos los que siguieron esa línea y saltar sobre la tumba de Marx—, o seguir una estrategia un tanto más barroca. Lo que hice fue precisamente esto último: buscar lo que me parecía central y esencial en el discurso de la crítica de la economía política y aprovechar algo que no había hecho antes para dar el salto hacia la crítica global de la modernidad. Me había quedado, hasta cierto punto, bordeando sobre la problemática de *El capital*, y no había emprendido el proyecto inicial, que era ampliar la crítica hacia la sociedad moderna en su conjunto. Vi entonces que la

única manera de salvar los aspectos que para mí eran —y siguen siendo— centrales de la propuesta de Marx era trasladarlos al escenario de la crítica de la modernidad.

Es en el trabajo sobre la modernidad donde aparece esta idea —que es una idea crítica respecto al planteamiento de Max Weber— de la multiplicidad de los ethos históricos modernos; es allí donde vislumbro, a la luz de aproximaciones que por otro lado hacía en la historia del arte, esta conexión entre arte barroco, ethos barroco y realidad latinoamericana.

IC: Allí estaría en definitiva el núcleo fundamental de tu propuesta, que en realidad se vuelve enormemente sugestiva como crítica y posibilidad. En este contexto yo quiero preguntarte dos cosas más: creo entrever en la crítica que hace Carlos Espinosa Fernández de Córdova —al final de su ensayo «El cuerpo místico en el barroco andino» en el libro *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*— una preocupación en el sentido de que la propuesta del ethos barroco iría más allá de las posibilidades de una comprensión de los procesos y de la diferencia de los procesos que se dan en Europa del sur y América colonizada por los españoles. Así, él llega a plantear que posiblemente esta desviación hacia la comprensión de un ethos barroco sería también una ilusión barroca. Esto es significativo, porque si es una ilusión barroca sería interesante trabajarla críticamente. Desearía plantear allí una diferencia entre lo europeo barroco y lo latinoamericano barroco. Por otro lado, toda la reflexión apunta a una inserción crítica respecto de Europa: como que en el posmodernismo también se expresa una especie de cansancio, de fatiga de Europa y de las posibilidades de desarrollo teórico que tú las analizas muy críticamente. Me interesa tu apreciación respecto de esta observación de Fernández de Córdova y sobre la relación de América Latina con Europa, con la idea de Europa. Me parece que incluso en lo teórico tu propuesta contiene una desviación respecto de la idea que se suele tener de la teoría, filosofía, la tradicional sociología o semiología...

BE: Sí, yo creo que —y esto es algo que desde el principio siempre lo planteábamos a la luz de lo que hacían los existencialistas— nunca logré entender bien la razón de ser de las particiones de las distintas ciencias sociales, de la división del saber sobre lo social y lo humano. Pienso que lo interesante es construir un concepto global de lo humano, con todos los problemas que aparecen en relación a las disimultaneidades o lo disímiles que son las construcciones del concepto de lo humano en las distintas ciencias sociales: uno es el hombre de la antropología, otro es el de la economía, otro el de la sociología, y así. La idea del existencialismo, por el contrario, era entrar por debajo de eso, extender las barreras de las ciencias y plantear una teoría de la condición y de la existencia humana...

IC: Y a la vez una crítica de la antropología.

BE: Claro, implica una crítica de todas las ciencias. Esta pretensión es muy ambiciosa, porque intenta mantener el reto teórico que, a comienzos de siglo, estuvo en toda esta aproximación filosófica. Por supuesto que eso obliga —y esto es interesante de tomar en cuenta— a ser «todólogo», es decir, a incursionar, en la medida de lo posible, en todos los ámbitos de las ciencias sociales, a meterse con la sociología, con la semiología; saber hasta dónde se avanza, hasta dónde uno quiere rescatar o servirse de ciertos conceptos para construir lo que se está haciendo: lo cual es una especie de aventura, creo yo. Se trata de una aventura muy difícil de describir metódicamente...

IC: Es una ruptura de toda metodología y también supone el riesgo de caer en una reducción a un principio ordenador...

BE: Y caer en la charlatanería sería el principal riesgo, sobre todo para nosotros en América Latina. Este diletantismo es una tentación y un peligro, creo que es una especie de convicción o de vocación teórica muy juvenil la que hace tener una especie de pudor respecto del uso de la teoría y usarla con respeto, sin prostituirla en cuestiones de pura conveniencia, sin juntar conceptos porque sí, porque se ve brillante, porque suena bonito. Esto fue algo en lo que sí caía, por ejemplo, Ortega y Gasset, que a veces sin ton ni son conectaba una cosa con otra, brillantemente, pero sin fundamento.

IC: Es el riesgo del ensayo tal como existe en la tradición francesa, española y, por lo tanto, latinoamericana.

BE: La idea es de que si se conectan dos cosas de dos distintos territorios de las ciencias sociales, sea necesario poder sostener la conexión, es decir, poder argumentar respecto de esa conexión para que no sea una asociación libre, y en esto radica precisamente la dificultad. Ahora, todo esto se conectaba en mi investigación también con lo que podría llamarse el problema de la identidad, el descubrimiento de la conexión entre ethos barroco y realidad. Yo hubiera podido quedarme en la consideración del ethos barroco, pero había una especie de reto teórico que venía desde mucho antes y que consiste en pensar sobre lo latinoamericano, sobre la singularidad de nuestra realidad; eso era algo que yo había dejado siempre como en el limbo respecto de los latinoamericanos que buscan siempre una sustancia, un limo latinoamericano...

IC: O de la mera historia de las ideas...

BE: Claro, o la mera historia de las ideas, la de los grandes autores de la talla de tal o cual europeo, o cosas como la filosofía sin más; todas esas cuestiones de la filosofía latinoamericana las había dejado siempre de lado un poco con burla.

Sin embargo, era hasta cierto punto necesario entrar al toro por los cuernos en esto de la identidad, criticar el concepto de identidad...

IC: Donde aflora, por el contrario, el concepto de mestizaje...

BE: Golpear justo allí, porque precisamente en el concepto de mestizaje es donde aparecen las sustancias: la sustancia indígena que se mezcla con otra sustancia; esa mezcolanza, ese cruce de sangre, esa cosa tan biológica, tan de ganado. El propósito es romper con este tipo de aproximación, que se da también con la revisión de la literatura, donde se planteaba la necesidad de poner en claro esto de la singularidad latinoamericana.

IC: Una apreciación sobre la conexión entre la literatura —como expresión de un proceso histórico, de una forma de vida— y la teoría, sobre todo ahora cuando se plantea que se borran los límites entre, por ejemplo, filosofía y literatura.

BE: Cuando revisaba material sobre el barroco me topé con el libro de Octavio Paz *Las trampas de la fe*, que me desató la necesidad de plantear el problema de la identidad porque efectivamente Paz habla de la singularidad de Iberoamérica, y lo hace brillantemente: no hay duda de que es un libro muy sugerente. Hice también la lectura de *El laberinto de la soledad*, que es el punto más concentrado de su meditación sobre esta singularidad, tratando de buscar el sentido global de esa estetización teórica que hace Paz; así me introduje en la cuestión del barroco, del barroquismo latinoamericano. Pero con respecto a esta manera de hacer teoría, efectivamente es una especie de recurso barroco, porque es una manera miserable de hacer teoría, es una manera de hacer teoría que no está en la vía real de la ciencias, de la filosofía; es una filosofía hecha en la precariedad, es decir, es un discurso que se hace en la periferia, porque la Universidad Autónoma de México —por más que sea una gran universidad— es de todas maneras una universidad del tercer mundo.

IC: ¿Pero no estaría precisamente allí la gran posibilidad de una nueva discursividad?

BE: Ese es justamente el reto y la pretensión. Es al mismo tiempo un discurso hecho desde la periferia, pero muy pretencioso. En verdad lo que yo hago es, hasta cierto punto, aparentemente humilde, pero tiene algo muy de por acá: esa pretensión un tanto exagerada. Creo que soy excesivamente pretencioso en las propuestas, o en el modo de armar distintas ideas, desconociendo —como decía Brecht— la autoría de los autores: agarro de todos lados, entrevero las ideas y les hago decir lo que yo quiero que digan, lo que yo quiero decir.

IC: Es una proyección de lo que somos, en nuestra literatura y en el campo de la teoría.

BE: Efectivamente esta cuestión sí es una cosa barroca que al mismo tiempo es fascinante, porque mientras se está haciendo y pensando en el ethos barroco se va reconociendo que lo que se está haciendo coincide con eso que se está escribiendo y uno se queda fascinado en ese círculo vicioso, porque descubre que está actuando justo como se describe que actúan los barrocos. En ese sentido tienes razón.

IC: A veces los términos no dicen nada, por ejemplo hablar de culturas híbridas. Pero hay una continuidad del barroquismo, como en una serie de manifestaciones de la cultura popular, de la comicidad del grotesco latinoamericano.

BE: Esta perspectiva me causa desobligo, porque hablar de culturas híbridas, como lo hace García Canclini, me parece algo muy pobre teóricamente, aunque en sus aproximaciones al material que él lee a veces dice cosas bien interesantes, pero su planteamiento teórico es muy deficiente. Lo que me interesa es más bien la coherencia del principio que después puede desarrollarse, ampliarse, pero es fundamental que las ideas tengan coherencia.

IC: Hay una tesis tuya muy interesante respecto de los efectos de la extensión planetaria del capitalismo, de las formas de lo que llamas *premodernidad, semimodernidad y posmodernidad*, y que a mí me parece sumamente importante desde el punto de vista de tu apunte acerca de cómo salir del capitalismo, en que sugieres que es poco lo que se puede obtener de las formas precapitalistas como tales y de los experimentos semicapitalistas para plantear posibilidades alternativas, así como destacar que las formas posmodernas han venido manifestándose a lo largo de la modernidad. Esta reflexión también ubica una posición política, cultural y teórica muy diferenciada con respecto tanto a los modernizantes como a los arcaizantes. Así, lo barroco aparece en cierto modo como una tradición que de algún modo contendría una alternativa, una salida frente al mundo moderno marcado por la enajenación capitalista —un concepto clave en tu propuesta—; ¿en donde radicaría toda su potencia?

BE: Si nos preguntamos en qué medida este ethos barroco podría conectarse con una alternativa frente a lo capitalista, diría que lo que el ethos barroco tiene de anticapitalista —de un cierto tipo de capitalismo, del capitalismo realista— es su fascinación por el valor de uso, su necesidad de rehacerlo, de reconstruirlo donde sea. Esto sí es una resistencia al capitalismo, pero al mismo tiempo es una resistencia integrada al capitalismo; en este sentido es muy ambivalente y muy difícilmente podría decirse que el ethos barroco tiene una carga revolucionaria. Más bien es una manera de reivindicar lo que se pueda hacer vivible en un mundo

invivible y en esta dirección es incluso muy conservador, pues tiene de ambas cosas; por un lado, una gran resistencia ante el impacto del hecho capitalista, pero al mismo tiempo una gran capacidad de mantenerse y de integrarse. De allí que la historia de América Latina no es propiamente la historia de grandes revueltas brutales en contra de formas sociales como en Europa, sino más bien una historia en la que faltan las grandes revoluciones. De hecho, ¿cuáles son nuestras grandes revoluciones?

IC: ¿Y la mexicana o la cubana?

BE: La mexicana es barroca también; no hay entidad más barroca que el Partido Revolucionario Institucionalizado. Efectivamente es revolucionario, pues en él están presentes las masas, las reivindicaciones y todo aquello por lo que murieron millones de mexicanos, pero al mismo tiempo está vigente la pregunta sobre cómo integrar ese impulso revolucionario, cómo domarlo, cómo someterlo. La cubana demuestra una singular capacidad para adecuarse a formas muy disímiles.

IC: Ya Paz llamaba la atención sobre la enorme contradicción que encierra la propia definición del PRI, revolucionario e institucional. A propósito de esta compleja conjugación de los aspectos conservadores de la vuelta al valor de uso, es interesante la observación en uno de tus trabajos sobre Heidegger y a propósito de su relación con el nacional-socialismo, que destaca justamente en qué punto se puede conjugar la adscripción de un pensador de su talla a un momento conservador, con un movimiento como el nazismo.

BE: Claro, ese es el momento arcaizante, tan fuerte, que aunque no se quiera está escondido en todas estas vueltas fundamentalistas. Esa cosa terrible que dice Heidegger en el discurso sobre el destino de Alemania, en el que plantea que el pasado está delante de nosotros, que estamos metidos en el intento de volver a meternos en ese ciclo y que ya el pasado nos está marcando lo que tenemos que hacer, expresa ese momento arcaizante.

IC: Tu planteamiento sobre el barroco, por lo mismo, no da una vuelta al pasado para encontrar un fundamento que se abra hacia el futuro, sino más bien intenta comprender una diferencia que, por ejemplo, se manifiesta con claridad cuando vemos la imposibilidad de una modernidad capitalista al modo ideal de los planteamientos modernizadores en América Latina.

BE: En efecto, no se trata de evidenciar lo maravilloso que es el ethos moderno, sino que el intento es más bien mostrar el modo en que estamos viviendo, marcados por lo barroco. Vivimos, sin embargo, una forma política que no es barroca, y entonces aparecen entidades monstruosas en la vida política en todos nuestros países. Se supone que perseguimos, que logramos, que fracasa-

mos, que insistimos en construir la democracia. Ciento y pico de años «construyendo la democracia», cuyo sentido no tiene nada que ver con nuestro modo de ser y que no forma una cultura política.

Creo que de lo que se trata es de depurar y de pensar el modo como efectivamente vivimos y no como quisiéramos vivir. La economía, la política, las relaciones familiares, la legalidad, todo eso lo pensamos con ojos diferentes, nos miramos con ojos que no son propios. Pienso que debemos preguntarnos cómo somos; ciertamente tenemos estructuralmente un predominio de lo barroco: no podemos entonces pensar, ni actuar, ni crear instituciones de otro orden, porque siempre vamos a fracasar. Nos pasamos fracasando, no construimos capitalismo, no construimos modernidad, no construimos democracias, nunca construimos nada que se supone que es lo que estamos construyendo, pero ¿quién nos dijo que estamos construyendo eso? Es una imposición.

IC: ¿En qué estás trabajando en este momento y cuáles son los temas que te preocupan?

BE: Estoy profundizando el tema del barroquismo político, que considera la idea de que en verdad en América Latina históricamente siempre hemos funcionado con una doble legalidad: una legalidad establecida y una legalidad clandestina. La legalidad establecida no ha tenido como contraparte un caos social sobre el cual levantarse, sino que ha tenido como contraparte una legalidad de segundo orden, que trabaja dentro de las fallas de la legalidad establecida. Ese es el momento barroco de la cuestión; es decir, lo que habría en la legalidad establecida es esa legalidad y su fracaso permanente. Como legalidad entiendo toda formatividad, todo orden. Todo el orden en el que hemos vivido es un orden lleno de zonas de fracaso, de momentos de disfuncionalidad. La idea es que esos momentos de fracaso de la legalidad establecida se constituyen en la base de la construcción de una legalidad de segundo orden, y esta es la más efectiva, la más fuerte, la que marca en términos concretos lo que hacemos y lo que dejamos de hacer. Por ejemplo, dentro de la política hablamos de los partidos, del sistema de partidos, de las ideologías políticas, de una cantidad de cosas que sabíamos que están en juego y que están actuando en nuestra política; pero por debajo ¿qué es lo que tenemos? Un tejido de caciques que no tiene absolutamente nada que ver ni con partidos ni con ideologías, que funciona de acuerdo a otra comprensión de lo que es la socialización de los individuos, de acuerdo a otros principios, a otra percepción y a otra comprensión de la realidad, y que sin embargo funciona muy bien. Esta legalidad tiene que ver con lo que se llama la economía negra que, según los datos de muchos países, es inmensa y mueve una cantidad de mercancías que es fabulosa en comparación con las cuentas nacionales en su conjunto.

Esa legalidad ¿es incomprensible, es desechable, es repugnante, no hay que tomarla en cuenta? El propósito es comprender por qué los caciques funcionan después de cuatrocientos años, por qué se reproduce una y otra vez el caciquismo (y además no el caciquismo original, sino ese caciquismo de segundo orden que está reintegrado a un capitalismo y unas políticas occidentales y realistas que, a su vez, se sirven de ese caciquismo). Pienso que es un tejido político muy complejo, que las teorías políticas que hemos venido manejando no son capaces de penetrar, justamente porque parten de la idea de que la teoría política o la cultura política moderna es una y única, y que si es una y única todo lo demás es desechable, es decir, que en verdad la única cultura política moderna es la anglosajona representativa.

Como es sabido, Max Weber caracterizaba las formas del poder político en torno de tres ejes: el carismático, el tradicional y el racional. La cultura política moderna le apuesta a uno solo de esos ejes que es el racional, lo que implica que decir política es decir *representación*, que el gobierno representa al pueblo, que es un retrato del pueblo, una proyección del pueblo en la que éste puede mirar sus intereses representados. Sin embargo, si uno ve la política, ve que los otros ejes son mucho más fuertes que el de la representación, por ejemplo el de la identificación, ya sea como entidad comunitaria —como sería el caso de los caciques— o la identificación en sentido carismático —como sería el de los grandes líderes populistas—, por un lado; jefes naturales, por el otro, que están actuando en la política al margen, por encima y sobredeterminando al proceso puro —moderno— de las representaciones. Todos estos fenómenos de la historia política de América Latina en su conjunto son temas muy interesantes para investigar. Hay cosas muy absurdas en nuestra historia, por ejemplo, el peronismo sobreviviendo en la Argentina...

IC: Esto es, en el país aparentemente más europeo...

BE: Así es, el más europeo, el más crítico. Hay que tratar de explicar todo esto.

IC: Otra cosa, a propósito de esto mismo y tomando el caso de dos figuras carismáticas, la de Fujimori y la de Menen. Hoy América Latina tiene una cualidad única en el mundo: Argentina y Perú son dos países gobernados el uno por un descendiente de árabes y el otro por un descendiente de japoneses.

BE: Ese es otro tema interesante: el de la caducidad del proyecto histórico y político criollo. Lo que parece decir la gente en toda América Latina es: «ya ustedes criollos estuvieron cuatrocientos años y fracasaron; entonces ahora que venga quien sea, pero ustedes ya no». Así, aparece un asiático y nos vamos con ése. Esto es bien interesante si se observa la asombrosa cantidad de miembros de la clase política latinoamericana que fueron reclutados de los llamados turcos,

libaneses o lo que sea. ¿Qué sucede, por qué hay esta aceptación, esta sintonía entre las masas y el populismo de este orden? Imagínate un turco ganando las elecciones en Alemania...

IC: ...o incluso un hispano en Estados Unidos...

BE: ...o un francés en España o en Alemania; eso sería algo absolutamente imposible; en cambio aquí no, aquí no hay un deseo de movilidad, la concreción del jefe, de la lengua política, de la sintonía política.

Alicia Ortega: Me pareció interesante tu comprensión de la literatura como una estrategia para construir teoría desde la periferia de la comunidad académica.

BE: Este es un tema muy interesante que compete incluso a la globalidad de la historia literaria occidental. Creo que, junto a la terrible especialización del discurso teórico —un discurso que se vuelve tan críptico y tan esotérico en las grandes elaboraciones filosóficas del siglo XIX y comienzos del XX—, tenemos el discurso literario con características diferentes. Con inmensos tratados, como el de la fenomenología de Husserl, ¿quién puede entrar directa, simple y sencillamente a leer filosofía en esas obras que implicaría un «tour de force» reflexivo muy fuerte? Sin embargo, creo que ante el éxito de esta vía tan prestigiosa de la filosofía también es posible reflexionar dentro del discurso literario.

Asistimos al apareciemiento de hombres, de planteamientos o de obras literarias —como es el caso de Tolstoi, Dostoievski, Víctor Hugo o Thomas Mann— que *dramatizan o escenifican la reflexión*. Esta escenificación de la reflexión es lo que me parece muy interesante. Esta característica le da a la novelística, sobre todo de los siglos XIX y XX, una consistencia y un atractivo que son fabulosos. Me parece que se puede reflexionar en medio de la poetización del lenguaje, como lo hace esa literatura inteligente. Tú lees a Robert Musil, a Hermann Broch, Thomas Mann, y las ideas se movilizan: es una literatura que estetiza la reflexión y este hecho me parece realmente crucial.

Pienso que la reflexión dramatizada ocurre también en América Latina, a tal punto que me parece que muchos aspectos de la reflexión dramatizada o novelada han sido muy superiores a la reflexión discursiva directa. Prácticamente podemos decir que no ha habido grandes logros en el discurso reflexivo directo; lo que ha habido es una importación de esquemas, de métodos, de ciencias sociales que se han hecho más o menos bien, que han sido copias más o menos logradas de lo que hace un sociólogo francés, de lo que hace un historiador inglés, etc., pero no ha tenido la fuerza, la potencia, la capacidad reflexiva que, sobre todo, han mostrado obras literarias. Pensemos el mundo indígena como lo ha representado José María Arguedas, que se plantea el problema y lo dramatiza.

Otro ejemplo interesante en esta misma línea es Julio Cortázar: muchos mecanismos del funcionamiento de la sociedad latinoamericana se perciben en su obra. Creo que efectivamente en la literatura —por el *chaquiñán* de la literatura— la reflexión ha dado frutos muy importantes. Me parece que si uno quiere hacer reflexión de otro orden —sin copiar métodos para aproximarse científicamente al material social, sino reflexionar en su conjunto sobre lo social—, la literatura ofrece una cantidad de escenificaciones reflexivas muy ricas y en este sentido me parece que en América Latina el discurso reflexivo tiene que quedar conectado con la literatura sin olvidar su estirpe literaria. No creo que sea necesario independizar totalmente el discurso reflexivo del discurso literario como lo hicieron en Europa. En esta línea, creo que es válido lo que hizo Platón: habría que regresar de Aristóteles a Platón, pues Aristóteles depura todo lo que pueda haber de literario en el discurso reflexivo, empobreciéndolo. Me parece que es preferible mantener toda esa impureza literaria en el discurso reflexivo...

IC: Mantener la imagen dentro del concepto.

BE: Sí, y en primer lugar porque la propia semiología y la historia de la teoría del discurso han demostrado que el discurso teórico más puro, más formalizado, no deja de ser un relato (siempre hay el momento relatante). Si aceptamos este postulado de la teoría del discurso queda clarísimo que todo intento de depurar y de higienizar lógicamente el discurso es un intento de entrada fallido. Muchos de los mejores ensayistas, de las personas que han dicho cosas claves sobre la realidad latinoamericana, por lo general, han sido literatos, por ejemplo Cortázar o Paz.

Fernando Balseca (FB): Yo quisiera retomar el tema del intelectual y cuestionar cómo nuestra academia latinoamericana entra en relación con academias de mayor prestigio como la norteamericana o la europea —que incluso nos estudian— para establecer un diálogo ciertamente en condiciones desventajosas. Me gustaría preguntar por esto que en el pensamiento contemporáneo se denomina lo «post». No se sabe si este post es una continuación de lo anterior, o es más bien una reacción contra lo anterior. En esta perspectiva, quisiera saber bajo qué modalidades es legítima la puesta en discusión de la problemática acerca de lo «post» en América Latina.

BE: Creo que lo «post» en verdad, tal como viene mostrándose en estos últimos diez años, es más bien un «wishfull thinking», un deseo de estar más allá, es la ilusión de saltar por sobre la propia sombra. En esa medida es bien interesante, pero al mismo tiempo no cumple lo que aparentemente plantearía; por ejemplo, en la idea de debilitar el pensamiento, ¿cuál es la estrategia de debilitación del pensamiento? (esta es una cuestión que se podría plantear a Gianni Vattimo). Elaborar una estrategia de debilitamiento ya es un pensamiento

fuerte. Hay allí un problema sumamente difícil. Se dice que ya no hay vanguardias, ¿y qué es lo próximo que se va haciendo? Resulta que los posmodernistas son vanguardia respecto de todos los anteriores; entonces son justo aquello que no quieren ser. Me parece que hay una serie de problemas en la categoría «post» que viene también del hecho de que en verdad es un concepto muy poco trabajado en términos teóricos, es más bien un concepto venido del plano de lo periodístico, o de los exabruptos de artistas que son geniales para inventarse palabras que no se sostienen. Pero lo interesante está en que a todo lo largo de la modernidad ha habido estos intentos «post», es decir, la postmodernidad no se encuentra al final del siglo XX, sino que es un recurso permanente que aparece en ciertas circunstancias críticas de la existencia de la modernidad, en el intento de rebasar los límites, las estructuraciones, las limitaciones, los ordenamientos propios de la modernidad. Pienso que han aparecido muchas veces intentos de posmodernidad, han existido varios posmodernismos; incluso sería muy interesante hacer una historia de los posmodernismos desde la época renacentista. Por ejemplo, creo que el manierismo es un posmodernismo; me parece que en el siglo XVI y XVII aparece el posmodernismo en pintura.

FB: Que son los modelos de los pintores llamados posmodernos de la década de los ochenta; que aparece como una reescritura —o re-pintura— de la imagen.

BE: Sí, es el eclecticismo posmoderno en el que todo es válido, como si se dijera: «usted pinte lo que quiera, agarre usted las escuelas que quiera, los estilos que quiera en la medida en que se adecuen a una cierta exigencia singular, concreta de experiencia estética». Yo vería el posmodernismo en arte bajo el lema de «haga usted lo que quiera»; no hay orden temporal, no hay sucesión, no hay estilos que rebasen o superen al anterior. Pero al mismo tiempo esta propuesta de actitud se convierte a su vez en una camisa de fuerza porque, por ejemplo, planteamientos funcionalistas en arquitectura quedan totalmente descartados, quedan planteados como absurdos.

IC: Es decir: hagan todo menos lo que hicieron las vanguardias de los veinte y treinta.

BE: Nuevamente aparece la idea del posmodernismo como *vanguardia antivanguardista*. Está planteada la idea de que la modernidad sistemáticamente genera posmodernidades, es decir, incursiones en el futuro que son siempre incursiones que necesariamente fallan, fracasan y son reabsorbidas. Al mismo tiempo la modernidad genera sistemáticamente premodernidades, trabaja sobre formas sociales y culturales del pasado, y las refuncionaliza sin integrarlas, las somete a su legalidad, las hace girar en torno a ella y las convierte en premodernas.

Los indios en los Andes son premodernos, porque fueron premodernizados y no porque existieron antes de la modernidad, sino porque la modernidad los

integró bajo la forma de premodernos: la modernidad les adjudicó la función y el papel de premodernos, de lo Otro (la aceptación del Otro —algo que nosotros vemos aquí, por ejemplo, en los otavaleños—, la presencia de lo Otro aquí, junto a nosotros, como si la cosa no fuera explosiva). Estamos conviviendo con lo considerado semimoderno, con quienes viven la modernidad a su manera, pero ¿cuál es esa modernidad y qué sentido tiene?

FB: Hay un aura trágico y dramático en relación a la modernidad: se habla de los «desencuentros» de la modernidad, de las «ilusiones» de la modernidad en América Latina. ¿Qué relación guarda esta dramatización de la idea de modernidad con el cumplimiento o no de las utopías en general?, ¿es una ilusión del proyecto alcanzar las utopías?, ¿es un desencuentro con esas utopías?, ¿cuál es la relación entre ese sino dramático de la modernidad y el fracaso de las grandes utopías?

BE: Ese es un tema fascinante, porque en verdad cuando se habla de que se dramatiza esta crisis de la civilización moderna, se habla del fin de la modernidad y de su fracaso. Lo que está en juego es una gran decepción respecto de una utopía que se creía que estaba realizándose. La modernidad en sí misma es una utopía que pretendía realizarse, es la utopía de la mercancía, la utopía de la universalización a través del mercado, la utopía de la relación entre los hombres a través de equivalentes; en suma, la utopía de este terreno, de este escenario sobre el cual podía construirse cualquier otro orden social, el del tejido mercantil. Pienso que la utopía de la mercancía es la de construir un hombre universal y concreto, un hombre que no tiene fronteras y que se mueve de acuerdo al código de lo humano en general, pero que, al mismo tiempo, es muy concreto, no es un mero ejemplar de una especie, sino que tiene su identidad, una universalidad que junta lo absolutamente general con lo absolutamente concreto.

Esta fue la utopía de la modernidad y es la que está haciendo crisis. El mercado en cuanto tal fue refuncionalizado por el mercado capitalista, metió a la humanidad en una universalización de la que el hombre concreto ha salido muy maltratado. A mi modo de ver esa es la primera utopía que fracasa; ahora, las otras utopías, de alguna manera, se sustentaban o se basaban en esta utopía elemental y básica, muy inocentemente si se quiere. La utopía del socialismo, la utopía del comunismo, todas las utopías religiosas de alguna manera partían del hecho de que parecía que la utopía del mercado estaba ya realizándose, que no había problemas de fondo que le impedían realizarse. ❖

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
4/1995-1996/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

UN TEXTO DESCONOCIDO DE JOSÉ DE LA CUADRA

Alfredo Alzugarat

El breve texto que se brinda a conocimiento público, «Poemas Ecuatorianos. Publio Falconí (Prólogo a un libro)», del escritor ecuatoriano José de la Cuadra, fue publicado en el año 1932 en el número 152 de la revista *Vida Femenina*, de Montevideo, Uruguay. La erudición del profesor Humberto Robles sobre la figura y obra de este importante creador de las letras ecuatorianas me permite comprobar que se halla inédito en su país de origen.

Vida Femenina fue una publicación mensual cuya existencia se ubica entre los años 1918 y 1933. Dirigida por la doctora Raquel Sáenz, a pesar de sus 159 números, la revista —ya sea por su título o por su apariencia externa— ha pasado prácticamente desapercibida para la historiografía literaria y cultural, así como para la muy completa *Cronología comparada de la historia del Uruguay 1830-1945*, editada por la Universidad de la República. Abrir cualquiera de sus viejos volúmenes resulta, sin embargo, arribar a una grata sorpresa. A medio camino entre un feminismo incipiente y una panorámica cultural, *Vida Femenina* es, en esencia, cuantitativa y cualitativamente, una revista literaria. Heterogénea en su composición, ambigua en sus objetivos, su copiosa y variada gama de «lecturas para señoritas» es el producto de la participación de un excelente cuerpo de colaboradores. Figuran entre otros, importantes figuras del ámbito literario, cultural y político del uruguay tales como Juana de Ibarbourou, Fernán Silva Valdés, Montiel Ballesteros, Juan Zorrilla de San Martín, Carlos Sabat Ercasty, Francisco Espínola, Enrique Casaravilla Lemos, Luisa Luisi, Luis Alberto de Herrera, Enrique Rodríguez Fabregat, Emilio Frugoni, etc., así como del exterior Fermín Estrella Gutiérrez de Argentina, José Santos Chocano de Perú y José de la Cuadra de Ecuador.

La primera entrega de José de la Cuadra es el cuento «El amor que dormía» que aparece en el año 1930 (año XIII de la revista, no. 142), el mismo que sirviera de título para la colección de cuentos que publicara por esas fechas (casualmente cuando se constituía el Grupo de Guayaquil, que este autor liderará). A partir del no. 147 (año XIV) el escritor ecuatoriano figura (hasta la desaparición de la revista) entre la lista de colaboradores permanentes, y pocos meses después, en el no. 149, se le publicaba un segundo cuento, «Aquella carta». En 1932 su nombre se reitera en tres oportunidades: en el no. 151, con «Si el pasado volviera» (con el subtítulo «Cuento de año nuevo»); en el número siguiente con «Poemas ecuatorianos. Publio Falconí. (Prólogo a un libro)», objeto de este informe, y en el no. 154 con su conocido cuento «La cruz en el agua». En algunos casos, como en el presente, su firma es acompañada de su ubicación geográfica: «Guayaquil, Ecuador».

El texto es reproducido conservando su ortografía y puntuación original.

Poemas ecuatorianos
Publio Falconí
(Prólogo a un libro)

He aquí un espíritu robusto, que está —como en el gran afán de Krishnamurti— tan colmado de vida como colmada está de agua la gota de lluvia.

Alma de poeta, de poeta sincero y fuerte, y, por tanto, ajeno al teátrico aparato, extraño al gesto desmeollado; Falconí sabe del bien percibir la sutil vibración que se agita en cada cosa, y la percibe y la traduce de todo aquello en que su atención para mientes; y, también, sabe del capturar vivo el fugaz instante sentimental que alienta en cada situación... Ave de presa del motivo lírico.

He leído calmosamente —como quien saborea una bebida agradable— los versos de este poeta que aún puede serlo dulcemente, reposadamente, en nuestro vertiginoso mil novecientos. Por lo general, he gustado de ellos. Y estaría demás consignar que no hago criítica en el blando estilo de Teophile Gautier. Simplemente, no la hago de ninguna clase. Pero, en todo caso, el fraternal cariño que me liga al hombre —recuerdo que naciera ese cariño en los claros días de aula,— no me ciega para apreciar al poeta.

Como cualquier lector juzgaría de su obra, al ser precisamente estas frases un juicio crítico.

Que no lo son ni pretenden serlo.

Apenas bordan un comentario, que, si no anda en humos de incienso, tampoco golpea son de desalabanza.

Poemas tiene Falconí a los que cabría comparar con ventanas recortadas en el muro de su íntima verdad; de tal manera encuadran y definen un panorama

espiritual. Y es en ellos y por ellos que obtuviera el autor los más rotundos de sus éxitos.

En las primeras etapas de su desenvolvimiento, se entiende. Que, en las últimas, se advierte un iniciarse de nueva y firme modalidad —sin duda, la que habrá de caracterizarlos;— y esa modalidad parece que desechará el introspectivo estudio para procurar el repetir cada momento anímico contra el mundo exterior en una conversión de valores que hará que la conocida frase de Amiel se formule, por ejemplo, así: «Cada estado de alma es un paisaje», y a la que, por endurecerla de realidad y porque cobre ánimos de apotegma, habrá de añadirse: «Y si no existe el paisaje, habrá que crearlo. Pero, allá afuera».

Vislumbro yo que en Falconí —y a mi atisbo lo finco en algunos de sus poemas más recientes,— está naciendo un poeta nuevo de la laya de esos que que quiere y se merece la América nuestra.

Esto que digo, bien puede suceder. Sucederá. Que ventura es de artistas el magnificar metamórfosis de su propio espíritu, sin perder —y fíjase aquí el punto de milagro,— la alta evidencia de ser ellos mismos, diversos y unos a la par.

Falconí tiende —creo que tenderá— a lo que, a falta de otro modo mejor, hemos venido en dominar «nativismo».

Será el Falconí futuro —ese que ya se deja presentir en algunos poemas de este libro en el que ha ido fotografiando épocas espirituales,— un Falconí mejor.

Mejor, por más nuestro, por más americano, por más de nuestro bello Ecuador que tenía forma de abanico...

Que, por supuesto, el Falconí de ahora ya pesa en áureos quilates.

Cuando él vea —definitivamente— la realidad paisana con ojos enamorados, pero límpidos, tal y como Gallegos Lara, y otros, muy pocos, están enseñando que debe verse; cuando se prenda en pasión de ecuatorianidad... entonces nos dará obras que perdurarán por siempre, vencedoras del termite —soldado de su fría majestad el olvido,— porque serán talladas en incorruptible guachapelí de nuestros bosques...

El Falconí que vaticino será, de seguro y muy en breve. Realmente no lo vaticino. Es una forma enloquecida de la inducción, el vaticinio. Y yo no lo induzco. Lo deduzco. Ya en algo de lo que el poeta ha escrito, vibran profundamente las premisas de mi conclusión.

Acaso convenga aquí hacer alegoría para exuberar verdad.

Falconí regresa a la patria. Y no lo hace como Odiseo Laertiada cuando tornara a Itaca.

Ha viajado mucho. Ha corrido mucho. Su nave ha doblado bravamente tormentosos cabos y ha dormido en bahías serenas. Pero, ya emboca el océano. La proa de su velero otea el Pacífico como una agitada nariz disneica. Y ya se despliegan las lonas en el rumbo hacia acá.

Traerá lindas historias que contar. Mas, siempre serán mejores las que viva en el patrio escenario...

Hasta aquí deja bellezas. Belleza hará.

Cruzados ha en todos sentidos los campos de la ilusión, —de la ilusión del amor, especialmente—. Galopaba en Pegaso. Iba extendiéndose el suelo bajo los cascos de la bestia. (No hacía falta Tiene alas Pegaso). Sucedíale, en grande, lo que a aquel jinete de la vieja canción, para quien se iba ensanchando Castilla delante de su caballo...

Pero, Falconí ha embridado la cabalgadura. Y la ha detenido.

Sólo —eso sí— un instante leve.

El necesario para, con mano sagaz, obligar el paso por la ruta nueva...

José de la Cuadra
Guayaquil, Ecuador

Hugo Achugar,
La biblioteca en ruinas:
Reflexiones culturales desde la periferia,
Montevideo, Ediciones Trilce,
1994; 128 pp.

El fin de siglo/milenio —que a la vez supone el fin de una serie de proyectos sociales— es el espacio simbólico desde el que el autor reflexiona sobre las tareas, las urgencias y las preguntas que este nuestro presente demanda del crítico, del intelectual, del lector, de la crítica literaria y las reflexiones culturales latinoamericanas.

Achugar plantea que hablar desde la periferia latinoamericana, hoy en día, supone la existencia de un escenario discursivo diferente, problemático, plural y heterogéneo sobre el que es necesario reflexionar. Así, pues, se pregunta por el lugar desde dónde se habla en América Latina, de qué manera dialogamos con el saber, con la academia y con las nociones, códigos y sistemas simbólicos elaborados en el primer mundo; qué leer y cómo interpretar hoy desde la periferia y, a veces, desde la periferia de la periferia. Este detenerse en la situación enunciativa desde la que se construye todo discurso es una de las preocupaciones fundamentales que está presente en la lectura que hace Achugar, para quien «[...] el artista —hombre o mujer— de la periferia escribe o pinta o hace música siempre desde la periferia y esa marca de su enunciación atraviesa problematizando su discurso como no ocurre con el discurso del artista metropolitano» (42).

De allí que reflexione acerca de las características de su propia escritura, de la mesa de trabajo y de la biblioteca personal como escenarios que enmarcan la producción discursiva, en una escritura que no puede no estar «contaminada» por la historia, las lecturas y el horizonte ideológico personal, las utopías que acompañan a toda lectura e interpretación, las discusiones del momento, las reglas de juego que la comunidad interpretativa a la que nos pertenecemos establece; pues «Toda labor crítica, toda labor intelectual es una suerte de autobiografía y acompaña la vida. Y como ya se sabe, toda autobiografía es personal» (14). A pesar del descrédito en que han caído las viejas utopías y aquellas visiones redentoras y totalizadoras de la historia, Achugar postula que la utopía no ha sido cancelada sino que, por el contrario, «ejercer el derecho a la utopía no es ser anacrónico e implica una apuesta al futuro» (31).

La pregunta es: ¿cuál es la utopía que este fin de siglo/milenio demanda de nosotros? Este volumen ensaya una respuesta a esta pregunta que recorre todas sus páginas y nos sugiere que precisamente la construcción de una nueva biblioteca democrática —que dé cabida a formas no canónicas, a las voces de los diferentes sujetos discursivos-sociales que tradicionalmente han sido olvidados y marginados por una comunidad hegemónica que

se ha negado a leer las diferencias de los otros— implica la utopía de este fin de siglo. Una biblioteca que al abrir sus puertas a otros discursos va erosionando «el discurso monológico del sujeto central europeo, blanco, masculino, heterosexual, letrado y clase media» (42) e implica la elaboración de un discurso que exige no olvidar a nadie. Esta aspiración a un espacio democrático, en el que tenga cabida la totalidad de las voces discursivas de una comunidad, supone, a la vez, su propia utopía, porque, como lo explica Achugar, toda biblioteca, como toda lectura, toda lista, todo museo, es injusta, parcial y arbitraria; elige, olvida, clasifica, archiva, celebra.

La memoria y el olvido aparecen, entonces, como momentos claves en la construcción de objetos culturales, en la selección de aquellas experiencias humanas que la comunidad convierte en cultura o traduce en texto. Así, Achugar lee los parnasos decimonónicos latinoamericanos (*El Parnaso Oriental* de Luciano Lira y *La Lira Argentina* de Ramón Díaz) como un movimiento discursivo por el cual se dibujó el mapa de una nacionalidad excluyente, en la construcción de un sujeto ciudadano nacional y homogéneo. Estos parnasos son leídos como construcciones poéticas que acompañaron al discurso jurídico en la fundación de las naciones americanas, al dotarlas de un imaginario simbólico-nacional, un referente ideológico-cultural; en suma, una construcción poética que, como lo demuestra Achugar, operó con el olvido selectivo, con la exclusión de la voz del Otro, de la extranjería.

Achugar toma de su biblioteca personal la figura de Funes para recordarnos que el permanente intercambio entre memoria y olvido garantiza la movilidad y la dinámica de los procesos culturales, pues «no se recuerda como lo hacía Funes. Todo recuerdo, toda memoria implica la selección , la invención» (100). «Funes hubiera necesitado del olvido para poder pensar. En cambio recordaba todas las nubes y sus distintas formas» (116). De esta manera, el proyecto democrático de la nueva biblioteca, «que saldrá de entre los escombros de las presentes ruinas», aparece como un reto, pues su afán de totalidad supone su propia utopía, «su pecado original»; y, a la vez, como una tarea en el escenario posmoderno que, ciertamente, se verá favorecida por el ímpetu que parece animar esta mirada posmoderna: «La posmodernidad [...] tanto en el centro como en la periferia parece abrir las puertas a la mezcla, a la contaminación, a la desjerarquización de lo múltiple y de lo heterogéneo» (41).

Alicia Ortega
Universidad Andina Simón Bolívar, Subsede Ecuador

Milton Benítez,
El susurro de las palabras: subversión, orden y ficción
Quito, El Conejo,
1994; 176 pp.

Evidente o escabrosamente existe una relación entre ejercicio del poder, utopía revolucionaria y sentido de la vida, con todo su tráfago de símbolos, fetiches, discursos y simulacros que se intercambian y juegan absurdamente, ante los cuerpos de sujetos excluidos que trabajan para sobrevivir y que pugnan por comprender.

En este escenario, epistemológicamente novedoso y pertinente, se desenreda la reflexión de Milton Benítez en *El susurro de las palabras*. El simbolismo convocante de la revolución cubana y la presencia rupturista del movimiento tzánzico en lo nacional son los referentes de este trabajo que devela las estrategias persuasivas del discurso estatal y su devastador deshabitar de conciencias.

En un periplo por el modus operandi del discurso oficial, Benítez desmonta los procedimientos retórico-ideológicos frente a los cuales insurge la presencia de la revolución cubana como referencia y contrapeso productor de símbolos, sin dejar de registrar los momentos en que dicha gesta ha ido perdiendo/recuperando sus sentidos en la conciencia de la colectividad. *Lo cual* llegó a inaugurar la presencia de *lo épico*, al plantearse en las conciencias de los latinoamericanos la viabilidad y necesidad de construir un mundo nuevo, desarrollando «las formas en las que se puso de manifiesto la emergencia de América Latina en el escenario de la historia universal» (19).

En la obra se rescata la humanidad del Che como símbolo, cuya contribución a la vida y a la política se plantea en términos de convertir la tentativa revolucionaria en utopía posible, trasladando al presente y resemantizando la figura del Quijote y enriqueciendo las cualidades de un revolucionario: pasión, capacidad de soñar y posibilidad de realizar. De ahí que las relaciones entre realidad y fantasía que propone esta imagen nos lleven a plantearnos el parentesco entre literatura y política, y que la mediatización de aquella nos ayude a recobrar el sentido de la vida, reivindicando el imaginar como «el acto vital de reinserción de el hombre en el mundo» (34).

También Benítez desmonta la mecánica de la dominación, el orden; representación creada por el discurso del poder que, al penetrar en las instancias de la cotidianidad, convierte las difíciles formas de vida de la gente en un hecho natural. El Estado se atribuye el rol de emisor privilegiado y unidireccional de un discurso legitimador, que se autoproclama coherente y universalmente representativo, introyectando en el subalterno un conjunto de prejuicios que operan en la zona baja de la ideología: el sentido común. El efecto será la conformidad, la hibridez de una ausencia de propuesta, «la pérdida de la conciencia del origen», el mito del destino dado y el del hombre impotente «que acepta la omnipotencia del orden y despliega su vida en la atmósfera sin respuesta de la rutina... esa forma de darse al mundo [...] en que el individuo ha perdido el control del mundo...»(51).

Vuelve la revolución cubana a ser reivindicada por su capacidad de promover nuevos sentidos: la apelación al enfrentamiento radical y a la muerte se reúnen en el revolucionario

entendido como un ser «que ha modificado su personalidad», y la idea de la guerra como «un duelo a gran escala» (cfr. Clausewitz) donde los contendientes se igualan en un espacio único, recurso de las vanguardidas para legitimar y contrarrestar la minimización de la lucha social por parte del poder, al calificarla como insurrección, rebelión, alzamiento, etc.

Así, la noción de *guerra popular* rompe la normalidad instaurada por el trabajo enajenado, propiciando un choque donde, de modo dramático surge la conciencia, atrapada hasta allí entre dos tendencias disímiles: la del conformismo y la de la sospecha del presente, que nos lleva a levantar utopías viables.

Así también la revolución cubana pasará, en la conciencia de la colectividad, de la simpatía al oprobio, al definirse socialista. Pero Benítez aclara que este desplazamiento opera no en el espacio de la realidad sino en el de la ideología: Cuba constituía algo así como una «disidencia» del modelo de vida moderno y occidentalizado, producido y encarnado en la idea de la nación como destino. De aquí provendrían las recalcitrantes posturas anticubanas por su «traición».

Benítez muestra las formas de representación del discurso del poder, «la voz del orden» que procedería a marcar —luego de casi una década de dictaduras— los pasos de la construcción de una democracia nueva, preludio y sostén de una conciencia y una nación remozadas, mediante un acto de bautismo prolijamente preparado al interior del ideologizado terreno del 'orden': «Aflora el símbolo [...] la idea contenida en el símbolo debía convertirse en sentimiento nacional» (93).

Entonces, el pueblo concreto y sufridor sería desplazado, en tanto sujeto, a un limbo jurídico. Todo acto relevante de la cotidianidad sería reducido por los especialistas y absorbido en las estructuras jurídico-políticas remozadas. Lo demás es historia reciente: primero, los problemas sociales serían absorbidos en el molde equívoco de la «democracia», como forma de homogeneizar lo que se presenta en la realidad como diversidad conflictiva, en las abstracciones nacionales.

Pero, otra vez «La democracia había fallado en cuanto propuesta fundamental [...] Más allá de la reconstitución del orden, no quedó más que la incertidumbre y la perplejidad: el vacío» (95). A la épica heroica habían sucedido los íntimos malestares del sujeto anulado por la democracia.

El funcionamiento de los mecanismos sublimadores y los rituales donde el poder despliega su discurso de orden son explicados en el texto que reseñamos, representados como una *voz de la seducción* (cap. VIII): el retorno al régimen constitucional servirá para perfeccionar esta pérfida operación racionalizadora y colectiva: el desplazamiento de los problemas reales a un nivel abstracto, donde la vida del ciudadano civil se diluye en la nación, en cuyo seno la energía de los deseos del trabajador, el campesino o el poblador del manglar, se condensan y anulan. Esta operación —convincentemente precisada por Benítez— le permitirá al poder (Estado y/o capital monopólico) juegos de oposiciones donde, por ejemplo, la subversión (lo malo) se halla estigmatizada como la negación del orden, forma de existencia de la nación, lógica y deber ser social y cotidiano: «Todo este proceso lo vive el pueblo de un modo ritual. [Aquí] el discurso funciona como medio de religiosidad política de las masas y no como medio de autoconciencia de su propio proceso» (102).

La obra que reseñamos explica todos los intersticios de la ritualidad política: el escenario del discurso omnímodo quedará distribuido «adecuadamente» y los espacios delimitados: *más allá* del límite admitido, los protagonistas, que ofician el rito; *más acá*, los fieles, el pueblo. Al manejar con agudeza el símil entre lo político y lo religioso, Benítez percibe que, en esta racionalidad, lo *sagrado* (o sacralizado) será lo público, y lo *profano*, lo privado: el pueblo tendrá que buscar los sentidos del mundo en reducto ajeno, donde se fragua la mentira democrática.

Mas, la distancia entre nación y sociedad (y el peso del poder subyacente de aquella sobre ésta) sería la base y límite de este complejo mecanismo político-discursivo. Mostrada la ineficacia del Estado para manejar este proceso, no le quedó más que el discurso, el poder de la palabra, artífice y modelo. «Pero el discurso del poder, no sirve para transformar la realidad sino para legitimarla [...] no sirve para comunicar. Su función es otra: aprisionar la conciencia social al interior de la llamada *opinión*» (106). Y todo para fijar roles y lugares a los sujetos, o sea: reproducir el sistema.

Así, el Estado asigna a los grandes propietarios el rol de público responsable del destino social; el diálogo Estado-burguesía revestiría un tono pragmático. Al pueblo se le asignaría el triste papel de público pasivo, distanciado; el lenguaje para dialogar con él, una forma retórica sublimada, ética, diluida en un sueño de felicidad inalcanzable.

De aquí deviene que, en la actualidad, la manía representacional de la clase política nos conduce a un mundo donde toda farsa oficial reclama ser asumida como auténtica; la desinformación del hombre ecuatoriano medio y la profundización de la brecha entre sociedad y Estado, y entre lo privado y lo público, crean un modo de ser ambiguo, híbrido. El ciudadano se desprecia a sí mismo al no encontrar su respuesta en la vida y, para colmo, ante un mundo ajeno, del cual ha sido excluido, ¿para siempre?, como sujeto político.

También Benítez asignará —en este desentrañamiento de discursos y símbolos— un lugar central a la *ficción*. Nos describe el proceso de diferenciación de la actividad artística y literaria en la década de 1960, donde se operaron rupturas decisivas que producirían nuevos lenguajes y lecturas sobre nuestra cotidianidad sociocultural. La crítica a la costumbre realizada desde el manifiesto y práctica cuestionadora del grupo tzántzico («como llegando a los restos de un gran naufragio, llegamos a *esto*...»), representa (en el *esto*) la imagen «de la miseria espiritual del mundo inmediato [...] La atmósfera general [...] es el letargo. El espíritu de ese mundo, el marasmo y la pusilanimidad que está presente en todos los ámbitos de la vida: la política, el arte, la literatura, la vida cotidiana; es decir, en la historia» (134).

Esta vacuidad de la vida nacional que —en fin de cuentas remite a la *nada* como respuesta a la pregunta sobre nuestro quehacer— es para Benítez el punto de partida de una propuesta que hicieran las vanguardias culturales de la época, como un acto radical para reemplazar las formas del orden con las formas y los sentidos de una nueva sensibilidad y lenguaje, y un nuevo simbolizar construido como un proceso de recuperación de la identidad, pero no de un modo intelectual o puramente discursivo, sino vital: descontruyendo el orden para producir lo nuestro y asumiendo un destino, mediante la audaz operación de «reinversión del significado» de las formas canonizadas. No se trataba de la prueba o constatación de la humanidad del indio, del miserable, de la ternura que mora en el hombre tosco. «Era el acto de contrición de esa humanidad [...] de esa grandeza o esa ternura. Eran actos de la producción de un mundo nuestro de signo y

significado distinto» (155). Todas éstas, transformaciones operadas en el espacio del decir poético.

Benítez aboga por la lectura de obras literarias, no como ejercicio clínico profesional sino como experiencia vital, señalando que «el privilegio del análisis en la lectura, al tiempo que consolida el pensamiento lógico-racional [...] desconstituye el pensamiento mítico y estético clausurando la posibilidad de otros sentidos respecto de la experiencia y de la vida. Separa al hombre de la relación hombre-mundo como algo evidencial intuitivo, para acercarlo a [...] la cosificación (160).

Benítez potencia la importancia de la lectura como un acto que nos permite salir de la vida normada y desembocar en la riqueza de sus otros sentidos gracias a la función mediatizadora de la literatura. Descubre una tensión entre un pensamiento superficial, inmediato, «que acompaña a los actos de los personajes y los legitima y otro pensamiento profundo, casi un eco apagado [...] que por lo general viene a perturbar la inocencia en la que el obrar está legitimado [...] nos llega desde ese fondo profundo de la sensibilidad en la que está el sentido de la vida como deseo» (168). Benítez halla en la tensión entre estas dos lecturas el significado de lo que es la literatura.

Por eso al señalar los temas de la culpa, el desarraigo, los deseos truncos, la nostalgia, la extrañeza en el propio lugar de origen, la imposibilidad de asir la vida, etc., como recurrentes en la literatura de la década de 1970, concluirá acertadamente que «la literatura es la aventura del espíritu que acontece con relación a la búsqueda de un destino; es la vida profunda, la sensibilidad, el deseo y la pasión que se abre paso en medio de esa lucha» (69).

James Martínez Torres
Universidad Técnica de Machala

Antonio Cornejo Polar,
Escribir en el aire: ensayo sobre
la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas,
Lima, Horizonte,
1994; 246 pp.

Hemos sido formados en una fuerte tradición textualista que nos hace reverenciar el texto como la materia en sí de la literatura, y entender la obra como el lugar esencial de toda operación cognoscitiva acerca de la literatura. Surgida en la antigüedad con el culto a las sagradas escrituras, esta tradición llega a nuestros días gracias a ciertos hospedajes intelectuales como el enciclopedismo, el positivismo y, más recientemente, los estructuralismos inmanentistas. Así se nos ha impuesto de modo «natural» la idea de que los textos son la literatura y que, por ello, la experiencia y el conocimiento del sentido profundo de las obras es algo que se desprende esencialmente de la calidad del contacto

con el texto en sí. Aunque a veces contrariada esta noción (por, entre otros sistemas, el análisis marxista y la socio-crítica), ella ha continuado muy contenta en su espacio tradicional, de letra o palabra solidificada, aunque los inteligibles le vinieran «prestados» de otras series significativas, como lo social, lo económico o lo histórico.

Se ha recordado lo anterior porque este nuevo libro de Antonio Cornejo Polar se sitúa claramente en el orden de la crítica que busca sustituir esa noción textualista por una versión ampliada y más justa de la literatura. Ya lo sugiere el título mismo del volumen, construido a partir de un verso de Vallejo: el texto no sería el resultado de meras operaciones con la palabra, sino del «tejido» de la palabra con las múltiples hebras de la historia y la cultura. Para el autor, entonces, «leer» textos nos es agotar los mensajes lingüísticos, sino hacer visibles los sentidos que producen los textos en sus profundas relaciones con la historia y la cultura que les concierne. Por ejemplo, su lectura de las crónicas del encuentro de Atahualpa y Pizarro (cap. I) le hacer ver, ante todo, «la escena» de Cajamarca; es decir, el momento histórico al cual refieren esas crónicas y el sentido y la función de los actores implicados. Sus conclusiones revelan un ritual del poder: el primer encuentro local de oralidad y escritura, en que la cultura escrituraria —el libro sagrado: Biblia o Breviario— le demanda a la cultura oral reconocimiento, sumisión y un primer definitivo acatamiento. Será una cifra, sugiere el autor, de las relaciones que caracterizan a los principales actores del mundo andino desde hace 500 años.

Como consecuencia del enfoque anterior, el análisis textual le sirve ahora a Cornejo Polar para leer no solo enunciados textuales, sino ciertos procesos cruciales de la cultura latinoamericana, como los que rodean a los conceptos de nación, identidad y modernidad. Así revela por qué fracasan los proyectos que venían promoviendo a estos conceptos: por evaporar lo diverso y homogeneizar la realidad mediante un lenguaje que no se cree ni a sí mismo. La propuesta de Palma (cap. II), por ejemplo, basada en una supuesta lengua nacional y en una tradición histórica desproblematizada, falla porque no puede borrar una jerarquía de valores impuesta por el poder, en que el quechua tiene que ceder ante el español hablado, éste ante la escritura, y ella, finalmente, ante la autoridad de la Real Academia de la Lengua. No queda sino una imagen zurcida de lo nacional que, en el fondo, cada vez convence a menos.

Más aún, cuando el autor revisa «Los retos de la modernización heterogénea» (cap. III), encuentra que los autores del post-modernismo (versión Mongüió) se debaten entre dos solicitaciones: ser expresión de una realidad conflictiva, deficitaria y, en cierto sentido, fracasada, a la vez que responder a la necesidad de acoger una expresión moderna (versión Weber-Habermas), como la que proponían las retóricas de vanguardia. El interrogatorio «trans-textual» (por decirlo de algún modo) del autor le depara entonces otra clave: había que desconfiar del realismo mimético y exacerbar los usos de la imaginación —como sale del estudio que hace de «Un hombre muerto a puntapiés» de Pablo Palacio— para revelar el sentido profundo de la realidad.

En estos ejemplos vistos al azar —y, en verdad, en todo el libro— un marco es característico y constante: el de una realidad —la de los países andinos— marcada por la heterogeneidad, el conflicto, la nacionalidad quebrada, el desconocimiento, la modernización desigual y frustrada, los prejuicios, la explotación y la ignorancia. Es que sobre esa densa problemática versa fundamentalmente el libro de Cornejo Polar. Más exacta-

mente: con ella y desde ella realiza sus operaciones de lectura. Y lee, entonces, las figuraciones de los distintos conflictos de esa realidad en sus discursos conspicuos (crónicas, novela, poesía, discursos fundacionales) y en aquellos otros discursos que las instituciones del poder relegan a los marcos de las «oralituras», las literaturas étnicas y el folklore. En cualquier caso, el autor interroga los textos y sus referencias con igual seriedad y rigor, hasta obtener información medular sobre los sentidos de la identidad, la alteridad, la pluralidad, la nacionalidad, o la historia de estas tierras.

Como se ve, en el proyecto hermenéutico del libro entran no solo textos literarios, sino textos de reflexión sobre la historia y la cultura. Lo que supone un enfoque abarcador y flexible, económico en el análisis y sintetizador en la presentación, que tiene en el ensayo su vehículo más apropiado (de ahí el subtítulo del volumen). La categoría de la heterogeneidad, por cierto, es una creciente propuesta del autor para los discursos de «doble estatuto socio-cultural». Ahora le da un nuevo golpe de tuerca y propone además a un sujeto y un discurso heterogéneos, que de algún modo asumen más de un componente de lo nacional. Sería el caso del Inca Garcilaso (mestizo, pero indio en España y blanco en el Perú). O el caso de los indigenistas beligerantes del Cuzco, L.E. Valcárcel y U. García (afines a lo indio, pero mestizos, irremediablemente). O de los sujetos que se acumulan en los «wankas» y rituales de la muerte de Atahualpa (viven telescópicamente los tiempos que vienen desde la escena de Cajamarca hasta el presente, y por ello pueden hacer morir «fusilado» al Inca, o tenerlo preso aún de los «chilenos», o mantenerlo todavía con vida). O, finalmente, el caso de los sujetos contradictorios de la oratoria independentista, como en la proclama de San Martín, que sostiene que el Perú nace a la vida independiente «por la voluntad general de los pueblos», es decir por un orden público desacralizado, pero, en el fondo, bajo la tutela aún del orden que busca cancelar y que argumenta un origen divino del poder: «y por la justicia [...] que Dios defiende».

Dejamos de lado la posibilidades hermenéuticas de otra categoría que apunta el autor en dos o tres páginas de este libro —la de receptor heterogéneo— para referirnos brevemente a su metodología crítica. Aquí ahonda en esa su manera de leer contenidos que van más allá de lo que es (o pugna por ser) evidente; es decir, en la manera de captar no ya lo que los textos dicen, sino lo que significan; y no solo lo que significan, sino el sentido que tienen; y más aún, no solo su sentido inminente (si cabe la expresión), sino el que los textos articulan en función de las circunstancias históricas y sociales que los rodean y les sirven de lienzo para sus representaciones de mayor alcance (habría que recordar acá a un Lucien Goldmann, pero en compresiones menos ceñidas y englobantes, más dinámicas y trabadas en sus diversos órdenes). Mas hay que remarcar lo dicho: que esta vez las aperturas de sentido que fluyen de las lecturas de Cornejo Polar se ven facilitadas por una idea porosa y ramificada de lo literario, en que se entretejen signos y contenidos de lengua, realidad, tradición, historia, etc. Lo cual amerita un tipo de análisis que no siendo histórico ni social tampoco es ceñidamente literario, y que resulta bien pariente de lo que en otros lugares se ha denominado «estudios culturales».

El capítulo I está dedicado al «comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas» y, como está dicho, concede especial lugar al episodio de Cajamarca y a las posteriores representaciones andinas de la muerte de Atahualpa. No se descuida en este capítulo el sentido que fluye de la condición sagrada del libro en cuestión: después de todo el libro que Atahualpa arroja al suelo es el Libro de libros de la cultura occidental. Lo que

permite entender que se enfrentan los representantes de la que Walter Ong llama «oralidad primaria» con los de una «escritura secundaria» (si se me permite la expresión) que son los de una cultura que ha sacralizado la letra y ha convertido al libro en un símbolo denso, poseedor —más allá o más acá de lo que puede o no leerse en él (después de todo la Conquista fue una empresa de buena cantidad de analfabetos)— de un valor reverencial en sí mismo. Por otro lado, al analizar en este capítulo los «wankas» de la muerte de Atahualpa, se destaca la función de la memoria en una cultura oral, que consiste en mantener el pasado vivo y actuante, como si el pasado y la historia no hubieran concluido y estuvieran «en plena ebullición». Es decir, se destaca a un sujeto que vive la historia no de modo lineal o teleológico, sino de manera adensada y reactivadora.

El capítulo II trata de los «discursos de la homogeneidad imposible»: es decir, de Garcilaso, Riva-Agüero, Palma, San Martín y Choquehuanca; o los de la novela del XIX y la poesía modernista celebratoria del primer centenario de la independencia. El común denominador a todos estos proyectos es el fracaso. Es decir, se trata de discursos que apuntan a demostrar la homogeneidad, con vista a solventar una identidad nacional sin fisuras, englobante de todos sus componentes, pero que, en la máquina misma del discurso, acusan las mismas contradicciones que se proponen salvar. Son notables, por su esplendor analítico-explicativo, las secuencias dedicadas a Garcilaso y Riva-Agüero, así como a San Martín y Choquehuanca. La peruanidad según Riva-Agüero por ejemplo, hace agua porque se sostiene en un paradigma de mestizaje, el Inca Garcilaso, cuyos componentes se argumentan como muy desiguales: una pobre niña india, noble de rama menor (la madre) y un magnífico castellano (el padre), ennoblecido discursivamente hasta el delirio.

El capítulo III plantea, como se ha dicho, «los múltiples retos de la modernización heterogénea». Se refiere a la etapa de modernización de América Latina inaugurada por las vanguardias y los movimientos —como el indigenismo— que le son contemporáneos. En esta etapa, sostiene el autor, se tiene un nuevo sujeto de producción cultural, que percibe el lenguaje modernista como ajeno, por elitista y rebuscado, y opta por inmersiones en el lenguaje común («como un pan / que en la puerta del horno se nos quema», por ejemplo); pero que igualmente cuestiona la retórica vanguardista en sus aspectos de representación y autenticidad. En este último sentido, la modernidad era vista, por autores como Mariátegui o Vallejo, como una cáscara nada compatible con un mundo francamente premoderno, carente de una auténtica modernidad social. Han de apelar entonces a la fuerza de la historia, lo que en Vallejo significa figurar referentes «primitivos» con un lenguaje de materialidad fuerte, que exige una expresión contemporánea.

En otra sección de este capítulo se opone la escritura narrativa de Pablo Palacio a la de Jorge Icaza, para destacar la estética de la imaginación que permite encontrar *el sentido* de la realidad, que se le escapa a la mera presentación realista (de Icaza). Ambas propuestas tienen en común un similar esfuerzo «homogeneizador», a base de representar no el habla prestigiada de las mesocracias (como quería Palma), sino la popular y mayoritaria, del componente indígena y de las clases bajas. Pero ambas fallan en su intencionalidad armonizadora, según Cornejo Polar, porque refiguran una recepción que no está en condiciones de leer los textos que la representan.

Otras incisiones del tercer capítulo —y la «Apertura» con que finaliza el libro— van por el lado de la poesía de Vallejo, la «utopía inversa» del indigenismo (¡volver al

Incanato!), «la explosión del sujeto en la novela indigenista» y las «voces subterráneas» del testimonio. En todo caso, lo que se lee es siempre a un sujeto cultural heterogéneo, y aun a una subjetividad escondida, que nos dicen a las claras que la identidad en estas tierras es algo así como un larga utopía fracasada, y que tal vez tiene más sentido el asumir como condición esencial de las naciones andinas aquello que secularmente se ha tratado de evadir, u ocultar, o de coser muy artificial y burdamente: la heterogeneidad en todos sus sentidos.

Algunos aspectos del libro pueden dar origen a discusión entre los especialistas. Se siente que sus categorías centrales necesitan mayor teorización, y aun cierta flexibilidad. Quizá algunas lecturas requieran un tratamiento más demorado. En otro plano, es posible que humanistas y científicos sociales discutan el uso extensivo del término «literatura» y la inclusión de temas de varias disciplinas. Nosotros debemos decir en apoyo del libro que tales incursiones ilustran, como se ha dicho, una idea distinta del texto, propiciada por Cornejo Polar y la «escuela» que lo acoge, en que lo textual deja de ser un unidad redonda, aislada, de superficie tersa y sellada, para ser pensada más bien como una red inextricable de relaciones con lo histórico y lo cultural. Aquello que se lee, entonces, ya no es lo meramente lingüístico, sino el denso tramado de signos de distintos órdenes, en que lo social, por ejemplo, es parte fichable de la textualidad, como lo demuestra ampliamente el libro que comentamos. Esta idea está siendo también respaldada por la crítica llamada post-moderna, de ahí que tenga más sentido la parte de la «Introducción» que previene que ciertas categorías post-modernas del análisis cultural están como empatando a las que venía utilizando la crítica latinoamericana (en especial la del propio Cornejo Polar).

Por todo lo anterior, el reciente libro de Antonio Cornejo Polar se ofrece como de gran interés para el lector interesado en la literatura, la historia y la cultura de los países andinos. Y para los latinoamericanistas de la hora actual, tanto los interesados en los textos y sus procesos discursivos como los estudiosos de los sistemas críticos del sub-continente, este libro es, a no dudarlo, de lectura obligatoria. Eso sí, removerá el piso a los lectores más tradicionales.

Raúl Bueno
Dartmouth College

Miguel Donoso Pareja,
Hoy empiezo a acordarme.
México, *Editorial Ponciano Arriaga / Joan Boldó i Climent, Editores,* 1995; 390 pp.

La lectura de esta novela es un desafío de múltiples vías: nos enfrenta a provocaciones de sentido, a desciframientos de estructura, a juegos de experimentación. Pero, sobre todo, nos enfrenta a la desolada visión de una realidad amorosa que no puede constituirse como totalidad sino a través de fragmentos vitales que van convirtiéndose en olvido y que sobreviven no como la verdad de *lo sido*, sino como la verdad posible de lo escrito.

Por una parte, encontramos una multiplicidad de voces narrativas claramente distinguibles que desarrollan sus propio registro expresivo. Una voz narrativa que nos describe, por ejemplo, el encuentro de J y Alcacer en el Muelle Cinco, de Guayaquil, en un tono tradicional, y que también nos describe las accciones de un personaje que se llama yo, narrado en tercera persona, que se funde en una sola conciencia con Alcacer («Muelle Cinco: Cypraea Marginalis» y «Ni seductor ni seducido sino todo lo contrario», 17-29); voces de mujeres que escriben cartas y que también escriben, la mayor parte de ellas, literatura («El encanto del adiós: cartas dirigidas a Alcacer desde diferentes partes del globo», 30—43); diálogos de personajes de la literatura universal que se entremezclan con los personajes de esta novela enriqueciendo de esta forma los sentidos del texto que estamos leyendo («Collage escénico con Montherland; Moliere; Franca O. Basaglia; don Ramón del Valle—Inclán y los Machado», 59—72); la escritura de J en un cuaderno «Patria», para más señas, con sus reflexiones sobre el donjuanismo, que actúa como una conciencia oculta de dicho personaje y que, al mismo tiempo, sostiene filosóficamente su práctica vital, revelada solo al lector que en este juego de sentidos es el único que tiene acceso a la lectura de dichas anotaciones (72—76); citas de textos que interactúan con otros textos citados durante todo el cuerpo de la novela, pero sobre todo de manera provocadora en «Composición intertextual y sin créditos para investigadores serios y para trasnochados y acuciosos buscadores de plagios» (303—315).

Obviamente, no son distintos registros para el mismo tipo de narrador; sino que son, en sí mismas, las voces que constituyen distintos discursos narrativos: el del narrador de una novela; el de la voz narrativa de un fragmento de novela; el de la escritura de correspondencia amorosa; el de los medios de comunciación; el del guión de teatro; el de la disquisición filosófica; el de la pornografía de revistas de kiosko, etc. El sujeto que narra —en tanto abstracción teórica— se va constituyendo a partir de estos fragmentos; una fragmentación que es, por otro lado, «muy contemporánea», es decir, que ha quebrado la racionalidad de lo moderno para plantear la visión fragmentada de la pos-modernidad como la única visión posible para un ser humano que no es —y que parece ahora no haber sido nunca— capaz de aprehender la totalidad, sino apenas escasas porciones de aquella: la novela como fragmentos que se constituyen en un «collage» que intenta representar una totalidad bajo la idea de que «el empezar a acordarse» es «re-vivir lo vivido», es «vivir otra vez» la realidad, no como fue, sino como es recordada, que, a final de cuentas, es la única realidad posible. O, como plantea J en sus anotaciones: «sólo nos queda recordar, hacia el pasado como nostalgia y hacia el futuro como saudade» (84).

Este conjunto de voces narrativas son los constituyentes del sujeto que narra la novela; un sujeto hecho a base de la multiplicidad de «retazos de vida» que se aglutinan, al nivel de la anécdota, alrededor de J y Alcacer. La novela es planteada, entonces, como una totalidad construida con los cimientos de un discurso fragmentado.

Por otra parte, encontramos una reiterada confrontación con los niveles de la verdad en la literatura y en la experiencia vital. Este «poner en entredicho» a la realidad es parte del juego de sentidos que nos plantea la novela y que puede resumirse en la afirmación, citada del escritor francés Claude Simon: «la verdadera vida realmente vivida es la literatura».

En esta línea, la existencia de un personaje llamado yo es otra provocación más de las múltiples que maneja la novela. Ese yo personaje está planteado propositivamente como un juego de equívocos entre la idea del personaje fruto de la invención de un autor y la idea del personaje como recreación autobiográfica del mismo autor; más aún cuando sabemos que ese yo personaje es también Alcacer y el autor insiste en provocarnos: el personaje D escribe a Alcacer: «A, te felicito, el mundo te necesita, ¡baila! Como te habrás dado cuenta, me urge que *Lo mismo que el olvido* se publique y llegue a este lado del Olvido que es recuerdo. Felicidades de todo corazón, veintidós historias de amor es todo un baile, es una sinfonía» (37). En este caso el título de ese libro, que en la novela pertenecería exclusivamente a la ficción, o sea, a Alcacer, es el título de un libro de cuentos del autor de la novela, es decir del propio Miguel Donoso Pareja. ¿Podemos concluir de aquí que el autor se identifica con el personaje Alcacer, o que el autor es dicho personaje? Sería demasiado grotesco: lo único que podemos concluir es lo contrario: que el propio autor se ficcionaliza y convierte uno de sus libros en el libro de un personaje de la ficción que él está escribiendo.

Otro ejemplo de lo dicho es cuando yo está leyendo un recorte de periódico sobre la vida de Macario Briones, un bandolero ecuatoriano de los 80: «Convencido del mesianismo que creía encarnar, el Profesor llegó a obsequiar a una influyente personalidad de Portoviejo un libro del escritor ecuatoriano Eliécer Cárdenas, *Polvo y ceniza*, que relata las correrías de Naún Briones, un bandolero romántico que en los años de la gran depresión económica mundial asaltaba y robaba a los ricos para ditribuir su botín entre los pobres» (162). En este caso, tanto la vida real —Macario Briones— como la literatura —la novela de Cárdenas, que también es parte de esa «vida real»— pasan a formar parte de una literaturización de la realidad escrita, que, como es obvio, ya está «literaturizada» —el recorte del periódico—.

En esta mixtura de los niveles de verdad de un texto, también encontramos una mezcla permanente de los niveles de ubicuidad de lo narrado de tal forma que espacio y tiempo son categorías que constantemente están siendo quebradas. Por tanto, la lectura de este texto es un ejercicio de reconocimiento de la palabra en tanto autonomía sin historia; esto es, que el lector no necesita de una anécdota contada a través de un tiempo —que puede ser organizado no necesariamente de manera cronológica— que nos conduzca desde un comienzo hasta un final, sino que la lectura en tanto acto se realiza en la lectura misma del lector, en tanto particularidad, sin que importen tiempo ni espacio, dos categorías básicas de la modernidad. ¿Cuál es el espacio de la novela? El planeta ¿Cuál es su tiempo? El de la memoria y el del olvido.

En el primer caso, el de la mezcla de los niveles de verdad, el del enfrentamiento entre verdad real y verosimilitud literaria, por ejemplo, el personaje yo es descrito como «un registrador de anécdotas», que es una forma que tiene el autor para remarcar irónicamente una supuesta «limitación intelectual» del personaje, que, además, está obsesionado por la búsqueda de lo insólito; en esta búsqueda, yo ha encontrado «que un niño nació con dos penes en el Perú; que fulanito es mudo, en una localidad de Manabís, pero canta, que sólo es mudo para hablar, no para cantar; que la mujer más sexi de Brasil es un hombre: Roberta Close, un travesti que salió desnudo en *Play Boy*; que en su tierra, Guayaquil, el ingeniero aeronáutico Iván Palacios, graduado en Austin, Texas, ex-técnico de la Boeing y la Bell Helicopter en Estados Unidos, no encuentra trabajo porque 'sabe mucho' y ni las líneas aéreas ni la Dirección de Aviación Civil quieren saber nada de él porque 'se asustan'...» («Yo se dedica al bandolerismo», 153—167). Esto que parecería broma del autor, invención con visos de «verdad real» es sin embargo llana investigación de las «noticias insólitas» que aparecen en los diarios y que pertenecen a la «realidad real»; digamos que es «puro y simple realismo»; por supuesto que llevado a ese extremo que lo convierte en parte de lo fantástico.

En el segundo caso, de la ruptura de las categorías tempo-espaciales, en «Yo deambula en la noche» (223—230), por ejemplo, el personaje inicia su recorrido hacia el sur de Guayaquil, pasa por el Parque del Centenario, ve a su gente, y también, casi al mismo tiempo, es como si estuviera en un espectáculo porno en Barcelona, en las Ramblas, junto a una argentina «inteligentísima»; luego llega al Pez que Fuma, una salsoteca a la que hay que ir si se está en el ánimo de explorar la noche guayaquileña, y al mismo tiempo está en las Ramblas viendo a cinco jóvenes que tocan música andina: tres bolivianos, uno peruano y el otro ecuatoriano, de Otavalo; sale de la salsoteca y va al barrio de los negritos, la Marimba, «el Black State de Guayaquil», un barrio duro y de peligro; en seguida, otra vez las Ramblas y los sex shops; nuevamente en los negritos, ahora con miedo de la noche y la delincuencia; después «en las Ramblas, el juego de la bolita, igual que en Nueva York, en Guayaquil, en Madrid; y en la Puerta del Sol ese hombre gritando, frente a la entrada del Metro, lleve su San Pancrasio» (227); de súbito, está Alcacer con una venezolana en Madrid; después la Plaza Cataluña, otra vez con la argentina, y después, otra vez Guayaquil, en un taxi camino a Urdesa, con la presencia de la argentina que va y viene como iluminados "flash backs". Otro ejemplo de esta ruptura de la secuencia espacio-temporal la encontramos en «El triste desperar del errabundo» (264—272), en donde el personaje yo se pasea por Guayaquil, Barcelona, New Orleans, Florencia, Nueva York, La Habana, Cartagena, en distintos momentos de su vida que, en el instante de la configuración de lo narrado, están conformando su memoria y también su nostalgia. La novela, por tanto, está ocurriendo sin más en el devenir de una conciencia que ha acumulado su experiencia vital y que ahora la transforma en escritura, mezclando los momentos, los lugares, las personas, porque todo el conjunto de esos fragmentos es lo que constituye ahora su memoria, es decir su verdad, o, en otras palabras, la única realidad posible para él: «Son viejas historias que no sabe hasta dónde son verdad y desde dónde las ha inventado», según el narrador que nos habla de yo (25).

Pero la relación distinta entre lo ficcionalizado y la realidad no se agota en estas categorías. En este juego literario, encontramos también bailando a la propia literatura

como parte de la literaturización de lo real. Alcacer, que parece siempre estar curándose en salud dice, durante su conversación con J: «¡Puta madre! Pareces una casa de citas, una putería permanente». Y es que quien organiza la novela, el autor, no ha dudado en incorporar a su discurso el discurso de otros textos que siempre están intercambiando sentidos: «Solamente me sonrío, y una sonrisa es a veces más triste que las lágrimas», Valle-Inclán (17), cuando J espera a Alcacer y comienza a recordar a una mujer que para él es como un enigma, G; «Todo lo que hago lo realizo con amor y, por eso mismo, amo también con amor», Kierkegaard (22), cuando J y Alcacer conversan sobre la vida que J lleva en relación con sus mujeres; «ella estaba vistiéndose, rodeada de una gran profusión de rosas y, para deleite de sus admiradores, se daba carmín en el sexo con su lápiz labial, sin permitir que ningún hombre hiciera el menor gesto en dirección a ella», Anaïs Nin (p. 51), cuando J está pensando en el sexo de G; «Muy pronto en mi vida fue demasiado tarde. A los dieciocho años ya era demasiado tarde. Entre los dieciocho y los veinte años mi rostro emprendió un camino imprevisto. A los dieciocho años envejecí», que es el comienzo de *El amante*, de Marguerite Duras (125), cuando J recuerda a una amante china que él ha tenido —la interacción de los textos es evidente dado el amante chino que tuvo la narradora de la novela de la Duras—; y, finalmente, encontramos una profunda reflexión, ciertamente desoladora, sobre la experiencia amorosa de los individuos en tanto enfrentamiento de la permanencia y el olvido, que trasciende la imagen vulgarizada del donjuanismo.

La novela parte de una tesis: el recuerdo es la permanencia de la vida. Por este camino «saber implica recordar» (18), de ahí que J diga: «No hay historia sino la repetición de lo sido» (21), y por eso es que, al final del primer fragmento de la novela, cuando J exclama: «Lo único que quisiera es olvidar» (24), está al mismo tiempo anticipando su deseo de morir —como efectivamente sucederá al final de la novela—, su anhelo para dejar de sufrir, en la medida en que él sabe que «vivir es recordar» (84). La imagen del Don Juan es diseccionada y mostrada como la imagen del solitario que no posee nada más aparte del recuerdo de sus amantes del que solo siente que revive en soledad. ¿Qué es lo que busca J?: «la totalidad del deseo, es decir, su ausencia, la lucidez del desnudamiento, la muerte como agobio y descanso, punto exacto en el que nos volvemos memoria, invento recordado» (58). Por este camino, el deseo de la mujer para J es una suerte de sufrimiento, no una «diversión» como algún desaprensivo podría imaginar en la ya señalada como vulgarizada imagen del Don Juan; en las propias palabras de J: «Divertirse es verterse en lo distinto, fuera de la rutina. Con las mujeres, por lo tanto, no me divierto, puesto que me dedico a ellas. Esa dedicación es mi privilegio, pero al mismo tiempo mi tortura» (24). Dada la concepción opuesta al «optimismo benedettiano» aludido por uno de los narradores de la novela, por ese camino de creencias ni el amor ni la felicidad ni peor aun su permanencia son posibles. Los remordimientos del personaje al plantear una justificación cínica —no desde el punto de vista moral sino desde el punto de vista filosófico— del donjuanismo, sin embargo, no son contados por él sino expresados por el narrador: «Muy en el fondo, J sabía que estaba mintiendo, que racionalizaba lo que jamás había podido entender, que implacablemente caía en el terreno de lo ingenioso y del cinismo» (24). A pesar de este último «descargo de conciencia» del narrador, el tono general de la novela desarrolla esta atmósfera en la que solo es posible la evocación del objeto amado pues éste se pierde al momento de su posesión, en la que solo es dado amar en la ausencia:

«lo peor del amor (y de las historia de amor) es que las aspiraciones se cumplan, que la flecha o la garra lleguen a su destino, no importa cual» (85).

En medio de esta concepción de la vida como resultado de la dialéctica memoria-olvido («amar es recordar, tratando de unir vida y memoria, amor y memoria», 85) existe «la mujer» y esa mujer es, en el caso de J, dos mujeres: G y Cypraea Marginalis: la una vive en Quito, la otra en Guayaquil, como si alcanzaran a ser símbolos de esa dicotomía propia del Ecuador representada justamente por esas dos ciudades; aparentemente diferentes y complementarias, pero en el fondo idénticas. Luego de la muerte de J, el encuentro entre G y Cypraea Marginalis nos desnudará la tragedia de Don Juan: su soledad y su incapacidad para retener a la mujer amada. En ese encuentro, Cypraea Marginalis le confiesa a G como fue que ella se interesó en J: «De alguna manera me incitó a través de un triángulo en el que tú y yo éramos casi la misma. Fue una especie de anulación donde, sobreponiéndome a ti, me anulaba anulándose» (357). Ambas están de acuerdo que en los últimos años de su vida, J quería estabilidad, quería retener desesperadamente a una mujer y amarla en la convivencia diaria pero aquella posibilidad ya no le estaba permitida. Al final, la dos mujeres sentencian la desaparición de J en sus vidas: «—¿Te quedó algo de él? —No —responde Cypraea Marginalis—. Nada. ¿Y a ti? —Igual. Nada de nada —contestó G como si cantara un bolero, boricua como siempre—» (359).

Pero además, Cypraea Marginalis sentencia: «Al darse cuenta de que eso era imposible y que había fracasado en cualquier otro tipo de transcendencia, inició su huida. El desenlace lo sabemos y, aun sin querer, tal vez sin merecerlo, su muerte fue notoria. Como diría él: *«ser una mentira también es un destino»* (358—359, el subrayado es mío). Y es que la muerte de J es una provocación final de la novela. El muere, desde las apariencias, de manera heroica, puesto que la policía lo asesina junto a un guerrillero de «Alfaro vive, carajo», una guerrilla romántica en el Ecuador de mediados de la década de 1980 que sostuvo una acción militar trágica en la que casi toda su dirigencia fue aparentemente asesinada o muerta en combate. La presencia de esta guerrilla en la novela podría ser señalada como ese espacio político que conlleva a una entrega total y, por tanto, a quedarse con las manos vacías, en otra esfera, igual que el Don Juan. Por ello es que la guerrilla, en la novela, se convierte en una metafóra de lo imposible que resulta luchar contra el poder y, al mismo tiempo, de que toda lucha contra el poder termina en el sacrificio. J, como Don Juan, supo también, tal vez desde siempre, que su práctica vital terminaría desfigurada por los equívocos: la imagen vulgarizada de Don Juan y una heroicidad que fue producto de lo casual; en ambos casos, una mentira.

Todo lo dicho podría resultar un adoquín en la cabeza si es que el tono narrativo no estuviera salpicado por dos características que lo vuelven «amable» al lector: la primera, un constante sentido del humor que va desde el juego de palabras o la procacidad, pasa por las constantes burlas que el narrador hace de sí mismo o de sus personajes, y llega hasta las serie de hechos insólitos que el texto nos presenta; la segunda, una recreación permanente de la escritura como espacio de la vida.

En la primera característica encontramos una burla despiadada a lo cursi en todos sus niveles, como cuando se ríe de esos lugares comunes del patriotismo: «Quito, Arrabal del Cielo, calificativo cursi, tanto como Perla del Pacífico (Guayaquil), Atenas de las Américas (Bogotá), Ciudad de los Palacios (México), Babel de Hierro (Nueva York), Ciudad Condal (Barcelona), La Venecia Mexicana (Xochimilco) y/o éste, que ya es el non *plus*

ultra (aplausos): París Chiquito (Vinces)» (78). La procacidad herética de un pastor protestante, de origen lumpen, que da su prédica en el ya mencionado Parque Centenario: «vio cómo salía del mar un animalote tremendo, panas, que tenía diez cachos y siete cabezas. Juan se asustó, cuñaos, y ahora van a ver: esa vaina, que tenía patas de oso, y hocico de león, dijo que iba a destruir a Dios y a todos sus hijueputas santos, así jué que gritó, y Juan, aunque cagado de miedo, habla serio, protestó, alejándose lo más que podía porque la bestia no era ninguna güevada, y de repente, chucha, otro animalote apareció frente a él, cornudo también, con dos cachos, como un cordero dice Juan en el libro, y que hablaba como un dragón, y a partir de sus palabras comenzó a caer fuego del cielo sobre la tierra, panas, es decir, sobre los Guasmos, la Atarazana, puta madre, Guayaquil entera, Quito, Ambato, sin distinguir a nadie» (118). El autor toma prestado un poema feminista y sin alterarlo, solo con el título y los comentarios —es decir, solo con la organización discursiva de su presentación al lector— induce a una lectura diferente: el título del fragmento es: «Poema feminista perfectamente publicable en sexy girls» y la introducción al poema dice: «Título verdadero: Más que a *migas*, por Rosa María Roffiel, revista *Fem* , publicación feminista, México D.F. Título ilusorio (propuesta de yo): *Hot and horny just for you*» (231). El personaje yo asume la condición de ser «sujeto no analizable», según lo definiera un sicoanalista: «usted es como una casa con los pilares torcidos, las vigas chuecas y cruzadas, el techo como una batea, pero que se mantiene en pie y no se va a caer por lo pronto. ¿Para qué lo desarmo si ya no queda tiempo para volver a armarlo?» (27). Y también encontramos ese tipo de burla permanente de la condición del Don Juan; en este ejemplo, en la presencia misma de Don Juan, en uno de los montajes escénicos que presenta la novela: «Don Juan I: Todo con la edad cambia. Fijáos: Hay quienes me aseguran que no estoy viejo. Pura piedad. Yo prefiero al dependiente de la panadería. Me preguntó a dónde iba. Le respondí que a visitar a una amiguita. Y dijo: ¿A una amiguita de sesenta años?» (68).

Para explicar la segunda característica podemos señalar cómo la recreación del proceso de escritura está presente como constante. Las cartas que recibe Alcacer, que ya de por sí son escritura de los personajes, por tanto una verdad personal sobre los hechos ahí contados, nos revelan a personajes que escriben y viven en la literatura. MA, desde Cancún, le explica a Alcacer la novela que está escribiendo: «Escribo ahora una terrible novela. Terrible en el sentido de que son muchas historias en una. Todo gira alrededor de una prostituta, que es la madre universal [...] Además de que la autora (o sea yo) tiene una presencia física dentro de la narración, de tal manera que se confronta con el pinche personaje que no se deja domesticar, ni hacer feminista, ni politizada sino que le encanta su putez» (31). Ese mismo personaje que llama a Alcacer «Señor Blindado», lee un cuento escrito por él con ese título y le cuenta lo que sucedió en el momento de su lectura (40). ML, desde Santiago, también escribe una novela: «escribo frenéticamente, en realidad reescribo, pero totalmente en otra dimensión [...] Mi novela va» (33). Y no solamente que «va» sino que en el texto aparece en un «fragmento de la novela de ML, prometido en su segunda carta» (52—55). Castor, desde Buenos Aires, le cuenta a Alcacer que lee la novela escrita por él y que ficcionaliza la relación de ambos: «Estoy en una peluquería esperando turno y traje tu (nuestra) novela para leer. Y repaso la historia, nuestra historia o, mejor dicho, nuestra sin mí, protagonista al Sur de tus pasados dolores» (33). El personaje D lee lo que el personje ML escribe (35). J no solo que escribe sus reflexiones

en el ya citado «cuaderno Patria» (72—84), sino que él mismo se ficcionaliza al pensarse, en un decurrir de su conciencia como si fuera una narración como un personaje, así: «Y se vio a sí mismo como un oleaje perpetuo, casi una invención o las palabras de otro, como algo escrito: 'Me lo figuro alto, enjuto, con hermosos ojos negros ardientes como brasas, vivo, gesticulante, reflejando en su rostro gastado todas esas visiones contradictorias que pasan rápidamente en él'» (20).

Por todo lo dicho es que creo que, con *Hoy empiezo a acordarme*, de Miguel Donoso Pareja (Guayaquil, 1931), estamos no solo ante un texto novedoso —como novedoso fue el planteamiento que el propio Donoso Pareja hiciera en su libro de cuentos *Todo lo que inventamos es cierto* —, sino que, me atrevería a afirmar, estamos ante un texto pionero de la narrativa ecuatoriana, en el sentido de que abre un camino hasta hoy no transitado —como en su momento lo abrieran los de la llamada «Generación del 30», el grupo de narradores de *La Bufanda del Sol*, o Jorge Enrique Adoum, con *Entre Marx y una mujer desnuda*—, que nos ofrece una manera diferente de narrar y de constituir al sujeto que narra, que desarrolla una relación distinta entre realidad, ficción y verosimilitud, y que convierte a la memoria de la experiencia erótica en la gran metáfora de la existencia del ser humano.

Raúl Vallejo
Universidad Andina Simón Bolívar, Subsede Ecuador

Acta literaria (Concepión), 17 (1993); 196 pp.

Se trata de la publicación anual, correspondiente a 1992, de la revista del Departamento de Español de la Universidad de Concepción, en Chile. Este volumen reúne los trabajos presentados al «Seminario V Centenario: voces, textos, culturas», que se efectuó en septiembre de 1992. Entre los colaboradores de este número se encuentran Kemy Oyarzún, Juan Armando Epple, Mauricio Ostria, María de las Nieves Alonso, Adriana Valdés, Rodrigo Cánovas. Las comunicaciones sobre canje, suscripciones, y números atrasados serán atendias por la administración de la revista: Casilla 82-C / Correo 3 / Concepión, Chile.

Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, editores, _The Post-Colonial Studies Reader_, Londres y Nueva York, Routledge, 1995; 526 pp.

Se trata de la compilación más acabada de aquellos textos claves de la llamada teoría y crítica post-colonial. La colección de ensayos aquí reunida cubre un vasto rango de tópicos y debates, y contiene cerca de noventa de los artículos más leídos, influenciables e innovadores en el área. Este texto refleja la increíble variedad del trabajo en este terreno y los últimos adelantos de la escritura post-colonial dentro y fuera de los centros metropolitanos. Entre los más destacados autores de este volumen se encuentran Franz Fanon, Chinua Achebe, Gayatri Spivak, Ngugi wa Thiong'o, Homi Bhabha, Derek Walcott, Edward Said, Trinh T. Minh-ha, Aijaz Ahmad, Linda Hutcheon, Jacques Stephen Aléxis, Edward Kamau Brathwaite, José Rabasa, W.J.T. Mitchell, entre otros.

Enrique Ayala Mora, editor, _Nueva historia del Ecuador. Ensayos generales II. Nación, estado y sistema político_, vol.13, Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1994; 414 pp.

Este volumen reúne ensayos de Diego Iturralde («Nacionalidades indígenas y estado nacional en Ecuador»), de Gerardo Maloney («El negro y la cuestión nacional»), de Osvaldo Hurtado («El sistema político en el Ecuador»), de Alberto Wray («El sistema

jurídico ecuatoriano»), y de Enrique Ayala Mora («Periodización de la historia del Ecuador»). Los trabajos de este volumen 13 privilegian una óptica monográfica.

Pablo Barriga, *El arte y las palabras*, Quito, Ediciones Viejo Hospital, 1995; 144 pp.

Este libro es una selección de artículos sobre arte escritos durante una década. Incluye notas sobre pintores (Bacon, Van Gogh, Moore, Warhol, Klee, Kandinsky, etc.), pinturas (Guernica) y otras reflexiones acerca del entorno de imágenes que rodean nuestra vida cotidiana (pintura versus diseño gráfico, cómo se mira un cuadro).

Fernanda Beigel, *Agustín Cueva: estado, sociedad y política en América Latina*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1995; 136 pp.

Se trata de una de las primeras aproximaciones sistemáticas en torno al pensamiento y a la obra de Agustín Cueva. La autora, formada en el equipo de la historia de las ideas que lidera Arturo Andrés Roig en Mendoza, establece de modo sistemático las claves para establecer una valoración y una crítica de este importante pensador ecuatoriano.

Charles Bernheimer, editor, *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1995; 210 pp.

En los últimos años, la idea de multiculturalidad se ha convertido en una fuerza poderosa y controversial en una variedad de territorios culturales y sociales. En el mundo académico ha influenciado profundamente el currículum y la investigación en humanidades, particularmente disciplinas tradicionalmente eurocéntricas como la literatura comparada. Este libro ofrece las discusiones más recientes en torno a temas como ciudadanía global, literatura y estudios culturales, feminismo, etc. Entre sus colaboradores se destacan Peter Brooks, Jonathan Culler, Elizabeth Fox-Genovese, Maruy Louise Pratt, Michael Riffaterre.

John Beverley, *Against Literature*, Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press, 1993, 170 pp.

¿Por qué estar en *contra la literatura*, como lo dice el título de este libro? ¿Qué supone, dentro de los estudios literarios, esta actitud? El autor propone dos maneras de

leer este acto de *estar en contra*: en el sentido de un antagonismo o como el resultado de una actuación que tiene a la literatura como su necesaria condición. El autor se ubica en el primer sentido, aunque reconoce la paradoja de tal presupuesto. De esta manera absolutamente provocativa, el autor de este libro debate el impacto de lo que en el mundo anglosajón se ha llamado «cultural studies» y su efecto en los estudios en América Latina bajo el recorrido disciplinario de la literatura hacia los estudios de la cultura. En el libro se abordan estudios de la formación de la ideología de lo literario (desde Garcilaso hasta Greenblatt), el barroco español, el testimonio, la música postmoderna y la política de la posmodernidad latinoamericana.

Soledad Bianchi, *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile: entrevistas*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1995; 278 pp.

Numerosos poetas que se iniciaron a la vida literaria en la década de 1960, en Chile, pertenecieron a grupos literarios, creados por ellos mismos. Generalmente éstos existieron en la provincia chilena; en Santiago, sin embargo, no hubo agrupaciones con estas características a pesar de que los poetas mantuvieron contactos con los colectivos que existieron. Este libro —al recoger una serie de entrevistas a los poetas chilenos más representativos de los grupos de ese período— se propone rescatar y reconstruir la heterogeneidad del ambiente de un momento de la historia cultural de Chile y sus particularidades, además de mostrar rasgos específicos de cada uno de los colectivos poéticos y de la labor de sus miembros.

Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Nueva York, Riverhead Books, 1995 [1994]; 546 pp.

Este libro es más que una lista obligatoria de lecturas. Este libro estudia, escogidos de entre varios cientos de posibilidades, veintiséis escritores que ya son canónicos, esto es, que ya han construido su autoridad en nuestra cultura. Además este libro, elocuente y brillantemente, argumenta contra la politización de la literatura en el proceso que se ha llamado de «estudios culturales». A juicio del autor, la literatura no es solo lenguaje, sino también deseo de figuración, y por ello presenta una guía para seguir leyendo las grandes obras de los escritores esenciales de todas las épocas del «canon occidental»; entre los autores 'escogidos' se encuentran Cervantes, Borges y Neruda. Para nosotros es muy interesante leer cómo se ha incluido aquí América Latina: no tanto como el canon occidental sino como el «canon de Yale».

Miguel Angel Campos, *Las novedades del petróleo*, Caracas, Fundarte / Alcaldía de Caracas, 1994; 136 pp.

La «mudez» de la narrativa venezolana ante la irrupción del fenómeno petrolero en la vida cotidiana traduce la pobreza simbólica de una sociedad totalmente deshecha. Esta tesis se sostiene en el agudo análisis de los procesos histórico-sociales que signaron la escasa producción literaria relacionada con el petróleo. A partir del análisis de novelas y cuentos de la narrativa del período, este libro revitaliza el debate acerca del advenimiento y el sentido de la modernidad a través de un tema de la literatura venezolana rara vez abordado.

***Casa de las Américas* (La Habana), 200 (julio-septiembre 1995; 192 pp.**

Esta revista llega al número 200, que incluye una serie de saludos de intelectuales y escritores representativos de todo el mundo. La revista, en la sección «Páginas salvadas» incluye textos fundamentales publicados en esta revista a lo largo de estos años. Pero también ofrece estudios importantes para el debate actual en el campo de la cultura, como los de Edward Said, Claude Julien, Iris Zavala, y textos literarios de José Saramago, Juan Bañuelos, Senel Paz, Margaret Randall, Juan Gelman, Francisco de Oraá, entre otros. La suscripción a esta revista puede ser hecha mediante una transferencia bancaria dirigida a: BICSA (Banco Internacional de Comercio) / Apartado Postal 6175 / La Habana 10600, Cuba, para la cuenta Casa de las Américas y con el número USD 3210.100.3500. La suscripción anual cuesta 30 USD para América Latina y el Caribe, 40 USD para Estados Unidos y Canadá; y 45 USD para otras áreas.

Gabriela Castellanos, Simone Accordi y Gloria Velasco, compiladoras, *Discurso, género y mujer*, Cali, Editorial Facultad de Humanidades / Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad / La Manzana de la Discordia, 1994; 294 pp.

En este volumen se recogen varios trabajos de disciplinas tales como la historia, la lingüística, la sociología y la antropología, y de campos como la medicina social, la educación y los estudios literarios, entre otros, que incorporan la categoría de género como una concepción importante. Otros trabajos versan sobre la situación de la mujer vista desde una perspectiva histórica o antropológica.

Critical Inquiry (Chicago), volumen 21, número 2 (invierno 1995).

En este número de la revista se recoge una importante entrevista al poeta e intelectual cubano Roberto Fernández Retamar, realizada por Goffredo Diana y John Beverley. En el curso de esta conversación el autor aborda la situación actual del socialismo cubano y su 'entrada' a un mundo de relaciones posmodernas; tanto es así que, desde el comienzo de la entrevista, y ante una pregunta acerca de la «crisis del marxismo», Fernández Retamar se autoriza citando a Jorge Luis Borges acerca de los tiempos duros en que ahora vivimos. También se abordan con lucidez temas relacionados a la idea del «post-marxismo», los objetivos actuales de la dirigencia cubana, la supervivencia del socialismo en Cuba, la existencia de varios «socialismos», los efectos del capital en las nuevas inversiones extranjeras en la isla, la idea de un discurso postcolonial, la necesidad de superar la metáfora de Calibán creada por Fernández Retamar en los años 70, el papel de la Casa de las Américas, etc.

Cuadernos de Marcha (Montevideo), año IX, número 102 (marzo 1995).

En la tercera época, esta revista cultural se afirma como una de las más importantes del continente. Este número trae artículos de Férec Féher y Agnes Heller, Arturo Ardao, Alfredo Alzugarat, entre otros, y cubre temas de reflexión, de sociedad, política, economía y cultura. Los interesados en colaboraciones, canjes o suscripciones deben escribir al director: José Manuel Quijano Capurro / Leyenda Patria 2948, Piso 3 / Montevideo / Uruguay.

Jorge Dávila Vázquez, _Acerca de los ángeles. A propos des anges... On the Angels_, Cuenca, Imprenta Monsalve Moreno, 1995; 144 pp.

En el prólogo a esta edición trilingüe, Luis Alberto Luna Tobar insiste que en nuestra cultura la imagen del ángel no ha desaparecido: «Está en y donde hay humanidad». Esta perspectiva es la que sin duda anima a este notable escritor cuencano que produce una serie de relatos cortos alrededor de este ser celestial.

Tomas G. Escajadillo, *La narrativa indigenista peruana*, Lima, Amaru Editores, 1994; 336 pp.

El indigenismo ha sido, es y seguirá siendo la vena más representativa de la riqueza literaria y cultural peruana. En tal sentido se brinda aquí una visión global de la narrativa indigenista a lo largo del siglo XX, desde su primer impulso con Enrique López Albújar hasta la vertiente neoindigenista que empieza con el José María Arguedas de *Los ríos profundos*. El valor de este libro es el valor del documento itinerante, del testimonio fiel, de la interpretación notable. Además, la bibliografía con que cierra, por su riqueza y exhaustividad, marcará todo un hito en los estudios sobre literatura indigenista.

***Eskeletra: revista de creación literaria* (Quito), 4 (marzo 1996).**

Con un diseño, una diagramación y una edición cuidados y estéticamente logrados, el número 4 de *Eskeletra* presenta una interesante selección de 17 trabajos, entre narrativa y poesía, tanto de noveles como conocidos escritores ecuatorianos. Esta selección permite conocer diversas temáticas y aproximarnos a la posibilidades estéticas de textos que, de otra forma, no tendrían difusión. La revista contiene dos ensayos muy pertinentes. El primero de ellos cuestiona las posibilidades reales de incentivo a los lectores que ofrecen la crítica académica y la que se hace en los medios masivos de comunicación. El segundo ensayo intenta una valoración crítica del teatro ecuatoriano así como de los esfuerzos en torno a su historia. En cuanto al rol, el valor y el tránsito de las revistas literarias, *Eskeletra* reproduce tres reflexiones sobre las revistas literarias, expuestas a propósito del lanzamiento de su número 3. Finalmente, otros artículos nos dan cuenta de puntuales actividades y hechos culturales.

***Estudios: revista de investigaciones literarias* (Caracas), año 3, número 5 (enero-junio 1995).**

Este es un número especial, coordinado por la profesora Beatriz González Stephan, dedicado al tema de «Cultura, poder y nación». Los trabajos aquí reunidos atienden desde un ángulo específico el «poder» que tienen las diversas prácticas escriturarias de modelar como piezas de un ajedrez la complejidad de estos imaginarios, tanto en los momentos fundacionales de la nación (los artículos de Graciela Montaldo, Beatriz González, Lelia Area, Stefanía Mosca, Nancy Vogeley, Mabel Moraña, Inés de Torres, Leonardo García Pabón) como en épocas más actuales (Jorge Abril Trigo, Hugo Achugar, Roberto Reis). Para correspondencia, suscripción y canje, dirigirse a: Revista Estudios / Dpto. de Lengua y Literatura / Universidad Simón Bolívar / Apartado 89.000 / Caracas, 1080-A / Venezuela / Fax (582) 963 4102.

Luz Mery Giraldo, coordinadora y compiladora, *La novela colombiana ante la crítica, 1975-1990*, Bogotá, Universidad del Valle / Pontificia Universidad Javierana, 1994; 374 pp.

Los acercamientos críticos en este volumen dan cuenta de la recepción de algunos autores y de algunas obras, tanto en el país como en el exterior. Algunos estudios hacen una relación global del acontecer literario, destacan obras, autores, tendencias y fechas; otros se dedican a análisis semióticos o hermenéuticos. En el prólogo, la compiladora insiste en el papel de la figura central de *Cien años de soledad* en el desarrollo de la narrativa nacional, aunque los estudios abordan desde diversos ángulos las obras de Manuel Zapata Olivella, Alvaro Mutis, Rafael Humberto Moreno Durán, Fanny Buitrago, Oscar Collazos, Fernando Aguilera, Marco Tulio Aguilera Garramuño, entre otros.

Juan González Soto, *La palabra labrada: la poesía de Luis López Alvarez*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1995; 250 pp.

La publicación de este trabajo sobre la poesía de Luis López Alvarez, importante poeta de la «generación del 50» española, permite situar al poeta en su tiempo; por ello se recorre panorámicamente el curso de la poesía española de posguerra con especial atención al análisis de las antologías del período. También se perfila una sucinta trayectoria biográfica del poeta en relación con su entorno vallisoletano y cosmopolita y se adentra, finalmente, en el análisis temático de su obra poética. Como anexos se presentan una conversación con el poeta, el registro de su obra, y la bibliografía sobre el poeta.

Lucía Guerra, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, Bogotá, Casa de las Américas / Colcultura, 1994; 208 pp.

El notable desarrollo de los estudios feministas en las últimas décadas ha posibilitado la reactualización de las múltiples elaboraciones que sobre el signo «mujer» y «lo femenino» han construido las diferentes nomenclaturas de poder, desde la antigüedad hasta nuestros días. Este libro es fruto de una valiosa investigación que logra consolidar de manera crítica las distintas vertientes del pensamiento feminista y sus particularidades histórico-sociales. De exposición clara y coherente, este volumen abre nuevas perspectivas de indagación acerca de la identidad «mestiza y colectiva» de la mujer latinoamericana. El volumen mereció el premio Casa de las Américas en 1994.

Manuel Jofré, *Tentando vías: semiótica, estudios culturales y teoría de la literatura*, Santiago de Chile, Universidad Católica Blas Cañas / Universidad Andina Simón Bolívar, Subsede Ecuador, 1995; 160 pp.

En este libro, el autor analiza algunos de los problemas socio-culturales más complejos de nuestro tiempo: la significación en el lenguaje y en la literatura. La teoría de la comunicación, la historia de la cultura, la educación y los temas de la postmodetrnidad son los marcos en que se localiza aquí el proceso literario y la reflexión de la teoría literaria.

Ricardo Kaliman, *La palabra que produce regiones: el concepto de región desde la teoría literaria*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1994; 24 pp.

Se trata de un documento de trabajo presentado al programa «Tucumán en el contexto de los Andes centromeridionales». Este ensayo expresa una perspectiva actual, crítica y polémica en relación a la problemática de las regiones, a partir de una concepción que reafirma el lugar de los estudios literarios como parte de las ciencias sociales. El autor revisa este problema tomando en cuenta el lugar desde donde se escribe, el lugar sobre el que se escribe, y el lugar en el que circula la literatura. Se trata, sin duda, de un documento importante para pensar la conexión que existe entre comunidades regionales y comunidades literarias.

Neil Larsen, *Reading North by South: On Latin American Literature, Culture, and Politics*, Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press, 1995; 236 pp.

Este libro se abre con la reflexión acerca de cómo Norteamérica ha leído América Latina desde la popularización de autores como Cortázar y García Márquez. El autor insiste en que la academia norteamericana tiende a interpretar los textos latinoamericanos a través de unos lentes posmodernos de política cultural que ignora el realismo histórico del sur. El autor se interesa por eventos culturales, películas y textos literarios. De interés particular es la discusión de escritos caribeños, un área que frecuentemente no es incluida en los estudios latinoamericanos.

María Cristina Martínez, *Instrumentos de análisis del discurso escrito: cohesión, coherencia y estructura semántica de los textos expositivos*, prefacio de Teun A. van Dijk, Cali, Universidad del Valle, 1994; 156 pp.

A partir de una integración de los aportes de la lingüística textual, del análisis del discurso y de la semántica cognoscitiva, este libro se propone dar herramientas, tanto al profesor como al investigador, para un análisis descriptivo con proyección explicativa de algunos de los niveles del discurso escrito.

Nelson Osorio, *Al margen de las letras: silva de varia lección*, Caracas, Fundarte / Alcaldía de Caracas, 1994; 60 pp.

En este volumen se han reunido nueve trabajos relativamente breves cuyo hilo conductor es una lacerante preocupación por Venezuela y su cultura, como parte de lo que el autor llama «una militancia latinoamericana que me exime de cosmopolitismo académico». Los artículos discuten aspectos relativos al pensamiento de Simón Rodríguez y la emancipación, la obra de Andrés Bello, de Arturo Uslar Pietri, de Miguel Acosta Saignes, la crítica parasitaria y la crítica autónoma, el problema de los estudios interdisciplinarios, las literaturas del Caribe y nuestra América.

Angelo Papacchini, *Filosofía y derechos humanos*, Cali, Universidad del Valle / Ciudad y Democracia, 1994; 374 pp.

En los últimos años los derechos humanos se han transformado en un patrón de conducta que condensa los más elevados valores morales de nuestro tiempo. En este libro el lector encontrará un panorama actualizado de los diferentes modelos de fundamentación, un hilo conductor para reconstruir la tabla de los derechos básicos, y una genealogía de los derechos, indispensable para comprender su sentido y alcance.

Carmen Perilli, *Las ratas en la torre de Babel: la novela argentina entre 1982 y 1992*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1994; 176 pp.

La autora de este libro parte del presupuesto de que la literatura argentina de la última década diseña diversos paradigmas que se pueden aglutinar alrededor de dos imágenes opuestas: el cuerpo y la letra. A partir de esta idea, y de la comprensión de que los textos maestros de la literatura rioplatense son intensamente andróginos (en los que las mujeres

aparecen como ángeles o demonios o simplemente no existen), se afirma que todos los escritorres y artistas insisten en la construcción de un espacio artístico donde lo perverso, el mal y el poder se adjudican a enigmáticas figuras femeninas, en una tradición que va desde el *Facundo* y «El matadero», pasando por autores como por Gálvez y Borges, hasta llegar a Arlt y Andrés Rivera. En esta línea la autora se propone mostrar el enlace de la escritura como cuerpo de la ficción con el cuerpo como escritura de la historia. Para ello pondrá su acento en dos narradores de los últimos años: Juan Carlos Martini y Andrés Rivera.

Carmen Perilli, compiladora, *Las colonias del Nuevo Mundo: cultura y sociedad*, Tucumán, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos / Universidad Nacional de Tucumán, 1995; 192 pp.

Durante mucho tiempo los estudiosos latinoamericanos desdeñaron trabajar la etapa colonial, considerándola parte de la historia española. Pero las perspectivas han cambiado radicalmente, pues la lectura de estos ensayos rompe con la homogeneidad superficial que exhiben los textos coloniales para enfrentarnos con la heteróclita pluralidad que constituyen los comienzos de nuestra cultura americana. El libro recoge los trabajos leídos en el coloquio «La producción cultural en las colonias del Nuevo Mundo», realizado en septiembre de 1994, en Tucumán. Entre otros colaboradores del volumen figuran Elena Altuna, Fabiola Orquera, Emilio Carilla, Amalia Iniesta Cámara, Carmen Perilli, y Susana Zanetti.

Ana Pizarro, *Sobre Huidobro y las vanguardias*, Santiago de Chile, Editorial Universidad de Santiago, 1994; 108 pp.

Según la autora, este libro es solo un preámbulo para comprender a este poeta de Chile y del mundo. El libro estudia la palabra de Huidobro en medio del impacto histórico en las proposiciones teóricas que transformaron el discurso de la cultura del siglo XX. Sobre la base de la idea de que en América Latina la modernidad es otra —contrahecha, con articulación de tiempos históricos diferentes, periférica— la autora ubica aquí el nacimiento de la palabra poética del autor de *Altazor*.

Ana Pizarro, *De ostras y caníbales: reflexiones sobre la cultura latinoamericana*, Santiago de Chile, Editorial de la Universidad de Santiago, 1994; 268 pp.

Este volumen presenta un conjunto de reflexiones sobre la memoria histórica de América Latina, sobre los temas y problemas del tiempo presente en su pluralismo y

multiculturalidad, en sus autores, en su palabra y su gesto, así como de los escenarios virtuales del futuro. Este texto reúne trabajos y notas acerca de la historiografía y el comparatismo, las perspectivas del discurso, la mujer, y América Latina.

***Poetics Today* (Tel Aviv), 15, 4 (Invierno 1994).**
***Poetics Today* (Tel Aviv), 16, 1 (Primavera 1995).**

Bajo la denominación *Loci of Enunciation and Imaginary Constructions: the Case of (Latin) America*, estos volúmenes, editados por Walter Mignolo, se proponen levantar preguntas en torno a la configuración de áreas de estudio (construcciones imaginarias), lo institucional (lo disciplinario), lo personal (género, raza, nacionalidad), y configuraciones de la posicionalidad del escritor (lugar de enunciación). Entre sus colaboradores se encuentran Doris Sommer, Beatriz Sarlo, Efrain Kristal, Regina Harrison.

***Revista de Literatura Hispanoamericana* (Maracaibo), nº 30 (enero-junio 1995); 122 pp.**

Dirigida por Miguel Angel Campos, y con el apoyo de un comité editorial que, entre otras personas, incluye a Juan Liscano, Beatriz González Stephan, Laura Antillano y María Julia Daroqui, esta revista está cobrando fuerza como una de las más atractivas de las publicaciones periódicas que circulan en América Latina. Este número reúne, entre otros, trabajos de Rita Gnutzmann sobre Roberto Arlt, de Carmen Boullosa sobre historia y novela, de Enrique Jaramillo Levi sobre Carlos Fuentes, de Milagros Socorro sobre Alfredo Bryce Echenique, de Eleonora Cróquer sobre José Victorino Lastarria. La sucripción anual de esta revista es de 60 dólares. Enviar giro postal o cheque a nombre de: Facultad de Humanidades y Educación / Av. 4, Calle 74 / Edificio Viyaluz, Piso 8 / Instituto de Investigaciones Literarias / Apartado Postal 1490 / Maracaibo, Venezuela.

Nelly Richard, *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1994; 128 pp.

Una de las dimensiones más relevantes de trabajo de esta autora es su trabajo del concepto de cultura crítica o de crítica cultural como crítica del lenguaje, crítica de los signos y de la representación. De esta suerte, este volumen invoca la necesidad de repensar la cultura crítica en un orden donde tienden a darse nuevas formas de desublimación represiva: un orden, en el caso de Chile, *exitosamente* postdictatorial y mercantilizado, de hiper-transparencia, de nueva racionalización económica de los sujetos y de profesionalismo administrativo en el campo del poder.

Arturo Andrés Roig, compilador, *Proceso civilizatorio y ejercicio utópico en nuestra América*, San Juan, Editorial Fundación Universidad Nacional de San Juan, 1995; 246 pp.

Bajo la autoría del Equipo de Historia de las Ideas del Centro de Investigaciones Científicas y Técnológicas de Mendoza (CRICYT), y compilado por Arturo A. Roig, los artículos de este volumen ponen de manifiesto que las investigaciones pueden intervenir efectivamente como nuevos objetos en el discurso social, y en ese lugar adquirir el digno carácter de trabajo sobre la interpelación de las expectativas sociales. Las guerras de la independencia, la lucha entre la «civilización y la barbarie», los proyectos constitucionales del siglo XIX sudamericano, son algunos de los tantos acontecimientos que se han interpretado desde categorías tales como utopía, novela del estado, espíritu utópico e ingeniería social. En el libro escriben Estela Fernández («La problemática de la utopía desde una perspectiva latinoamericana»), Arturo Andrés Roig («Tres momentos en el uso de las categorías de 'civilización' y 'barbarie' en Juan Bautista Alberdi»), Beatriz Bragoni («La utopía constitucionalista: Alberdi y el Club Constitucional Argentino), Aída Conil («Esteban Echeverría: utopía y realidad»), Silvia Cirvini («El espacio urbano moderno: la función utópica en el discurso sarmientino»), Alejandra Ciriza («La dicotomía 'civilización-barbarie' en el discurso político del ilustrado Vicente Rocafuerte»), Liliana Giorgis («José Martí y el proyecto latinoamericano de un *humanismo social*»), Adriana Arpini («Autonomía y federación en la utopía civilizatoria de Eugenio María de Hostos»), Clara Alicia Jalif de Bertranou («La revolución del racionalismo: apuntes sobre Francisco Bilbao»), Oscar Zalazar («Utopía, relatos y símbolos. El discurso de las clases populares en los movimientos mesiánicos: el caso de la Guerra de Canudos (1898)»), y Dante Ramaglia («La 'utopía civilizatoria' en la Argentina del Centenario»).

Edward W. Said, *Representations of the Intellectual: the 1993 Reith Lectures*, Nueva York, Pantheon Books, 1994; 122 pp.

Este libro examina el papel cambiante del intelectual y las diferentes vías en las que el intelectual puede servir de mejor modo a su sociedad a la luz de unos medios masivos de comunicación muy comprometidos con el interés especial de grupos protegidos. Se sugiere un refundición de la visión de los intelectuales para resistir al poder, al dinero y la especialidad. Said ilustra su argumentación recordando actitudes de escritores como Gramsci, Sartre, Debray, Adorno; tarnbién se discuten hechos y celebridades en el mundo de las ciencias y la política como Kissinger, Dan Quayle, Vietnam y la Guerra del Golfo. De esta manera, el intelectual moderno es visto como un editor, periodista, académico o consejero político, que se ha movido desde una posición de independencia a una de alianzas con instituciones profesionales poderosas. El autor insiste, entonces, que son el exiliado inmigrante, el expatriado y el amateur quienes deben retomar el rol tradicional

del intelectual como la voz de la integridad y la lucha, capaz de hablar en contra de aquellos en el poder.

Myrna Solotorevsky, *La relación mundo-escritura en textos de Reinaldo Arenas, Juan José Saer y Juan Carlos Martini*, Gaithersburg, MD, Ediciones Hispamérica, 1993; 272 pp.

La relación mundo-escritura postula la oposición mundo versus escritura como relación esclareceddora del fenómeno literario. «Mundo» es comprendido como el estrato que resulta de la enajenación de las frases miméticas; «escritura», como la opacidad lingüística que se pone de manifiesto al ser obstaculizado dicho proceso. A partir de estos dos conceptos, la autora estudia obras de tres autores latinoamericanos.

Silvia Tieffemberg, editora, *Actas del Coloquio Internacional Letras Coloniales Hispanoamericanas «Literatura y cultura en el Nuevo Mundo colonial hispanoamericano»*, Buenos Aires, Asociación Amigos de la Literatura Latinoamericana, 1994; 166 pp.

Se trata de los trabajos presentados al coloquio que se realizó en Córdoba en septiembre de 1992, que tuvo la finalidad de constituir un espacio de encuentro para que un grupo de especialistas en la literatura y cultura del mundo colonial hispanoamericano pudiera exponer sus proyectos de investigación o los resultados parciales o finales de sus investigaciones. Entre otros, los colaboradores de este volumen son Elena Altuna, Zulma Palermo, María Laura de Arriba, Stela Arrieta, Marcela Beatriz Sosa, Silvia Teresa Vermeulen, y Susana Zanetti.

Leonardo Valencia Assogna, *La luna nómada*, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1995; 104 pp.

Seres errantes, viajeros inmóviles o desterrados: en una época de migraciones masivas e instantáneas, los personajes de estos cuentos experimentan todo tipo de desplazamiento, desde los grandes viajes hasta las aventuras interiores o en el tiempo. No solo se cuestionan su identidad abierta, sino que en un ejercicio de lucidez asimilan con su carga humana el asombro de nuevas formas de vida y nuevas geografías. El denominador común de los relatos es el extrañamiento y el desarraigo.

José R. Varela, *La subversión de los rituales y Superman habla desde su refugio en el Polo Norte. Antología (1985-1992)*, Santiago de Chile, Asterión, 1994; 130 pp.

Esta antología expresa con desenfado un acercamiento a la poesía de quien quiere mantener con el poema una relación amorosa, de goce. Esta producción poética constituye a la vez una reivindicación y una denuncia de la lírica tradicional, y solo a regañadientes se deja incluir en el menú posmoderno. Para el autor, la reflexión sobre la experiencia humana no es lo único necesario para escribir poesía; también es fundamental la profunda reflexión sobre el lenguaje, proporcionada —en el caso de este poeta— por su condición de profesor de literatura y de crítico literario.

Varios autores, *José Martí. Actas. Primer Congreso de Estudios Latinoamericanos*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1994; 436 pp.

Se trata de las actas del Primer Congreso de Estudios Latinoamericanos denominado «Homenaje a José Martí a los 100 años de 'Nuestra América' y *Versos sencillos*», que se realizó en La Plata en septiembre de 1991. Las actas reúnen trabajos agrupados bajo los siguientes temas: «Significado de José Martí en la literatura y el pensamiento latinoamericano», «La herencia de 'Nuestra América': el pensamiento latinoamericano en el siglo XX», «La herencia de *Versos sencillos*: la poesía latinoamericana del siglo XX», «América Latina hoy: procesos, políticas, proyectos».

Varios autores, *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana: JALLA La Paz 1993*, La Paz, Plural / Universidad Mayor de San Andrés, 1995; 832 pp.

Las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA) se llevaron a cabo en la ciudad de La Paz del 19 al 23 de agosto de 1993, como una iniciativa de instituciones y estudiosos establecidos en el área andina o vinculados a ella por sus intereses académicos y comprometidos en la elaboración de discursos y modelos en torno a la literatura latinoamericana que asuman las especificidades de las formaciones sociales y sujetos de extracción andina. Este volumen recoge 75 trabajos de los cientos que se leyeron y discutieron en JALLA La Paz. Estas *Memorias* se convertirán en un material indispensable para quienes buscan establecer un circuito de pensamiento latinoamericano. En este volumen se recogen trabajos de Rolena Adorno, Xavier Albó, Román de la Campa, Teresa Gisbert, Ricardo Kaliman, Martin Lienhard, Mercedes López Baralt, Guillermo Mariaca, Antonio Melis, Walter Mignolo, Mauricio Ostria, Catherine Poupeney Hart, Alberto Rodríguez Carucci, Grínor Rojo, Javier Sanjinés, y Susana Zanetti, entre otros.

Hernán Vidal, *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos: cuestiones teóricas*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1994; 128 pp.

Este libro está animado por el propósito de proponer una forma de entendimiento de la literatura y de la crítica literaria como componente fundamental de la formación de esa conciencia ética universal que hoy en día se ha dado en llamar «defensa de los derechos humanos». Reconocer la validez de esta tarea como un imperativo supone involucrar un cuestionamiento existencial, en la medida en que toda interpretación de significados se hace desde la experiencia personal más directa.

***Voz y escritura: revista de estudios literarios* (Mérida), 4-5 (1994); 306 pp.**

Publicada por el Instituto de Estudios Literarios Gonzalo Picón Febres de la Universidad de los Andes, en Mérida, Venezuela, esta revista se convierte en una de las más importantes y regulares que han surgido entre los estudiosos de formación más actual en nuestra comunidad intelectual de latinoamericanistas. La revista, organizada a base de varias secciones, presenta la discusión sobre la modernidad y la crisis latinoamericana (ensayos de Víctor Bravo y Thomas Morin), de literatura caribeña y venezolana, de literaturas alternativas (ensayos de Martin Lienhard y Alberto Rodríguez Carucci), problemas de socio-semiótica y de historia (ensayos de Raúl Bueno Chávez e Ileana Sanz Cabrera), una entrevista con Miguel Barnet, artículos de teoría, reseñas, notas, referencias, etc. Para correspondencia, canje y donaciones, dirigirse a: Leisy Bencomo de Rodríguez / UDELLA / Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres / Av. 1 (Hoyada de Milla), nº 140 / Mérida, 5101, Venezuela / Teléfono y fax 074-401842.

Jorge Zambrano Pacheco, *«Si hay un valiente que me siga...»: historia del combate de Pilo*, Machala, Imprenta Machala, 1995; 110 pp.

La historia del liberalismo ecuatoriano tiene en la batalla del 9 de Mayo de 1895 —que se dio en Machala— una de las jornadas fundamentales que se se constituyó en la asonada más importante para el triunfo de la revolución liberal que se produjo con la transformación política del 5 de Junio de 1895. Si la figura de Eloy Alfaro está estrechamente vinculada a la causa liberal, por su esfuerzo y patriotismo, la imagen del general Manuel Serrano se yergue en la provincia de El Oro como el más grande defensor de las ideas liberales que comandó el ejército revolucionario. Este libro es un intenso esfuerzo académico por continuar recopilando información, investigando nuevas causas y re-descubriendo los actores sociales del papel que los orenses desempeñaron en el proceso de la revolución liberal.