siete | II semestre/1997

JALLA97QUITO

Estudios sobre literatura ecuatoriana

JORNADAS ANDINAS
DE LITERATURA LATINOAMERICANA

kipus
• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

Kipus
• REVISTA ANDINA DE LETRAS •
siete II. semestre/1997

Impuesto

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

CONTENIDO

PRESENTACIÓN 3

ESTUDIOS

MICHAEL HANDELSMAN 5 Las contradicciones ineludibles del «no-racismo» ecuatoriano: a propósito de *Juyungo* como artefacto de la diáspora afroamericana

MAURICIO OSTRIA 23 *Huairapamushcas:* diabolización del mundo andino

HUMBERTO E. ROBLES 35 *Los monos enloquecidos* en el país de las maravillas: paradigma, zonas de contacto, zonas de «macidez»

PABLO A. MARTÍNEZ 47 Paratextualidad y palimpsesto: *presenciausencia* de lo indígena en la *poesía viva* de Jorge Enrique Adoum y Julio Pazos Barrera

JACKELIN VERDUGO 63 Hugo Mayo: vanguardia, renovación y silencio

PATRICIO VALLEJO 77 El teatro político y la figura del inca: el barroco en los albores del teatro quiteño colonial

HOMENAJES

FERNANDO BALSECA 89 Jorge Enrique Adoum

RAÚL VALLEJO 95 Miguel Donoso Pareja

ALICIA ORTEGA 105 Adalberto Ortiz
MIRIAM MERCHÁN 111 Alicia Yánez Cossío

RESEÑAS

IVÁN CARVAJAL 119 *Inventando a Lennon*
IAIN CHAMBERS 121 *Migración, cultura, identidad*
MIGUEL DONOSO PAREJA 123 *Hoy empiezo a acordarme*
YANNA HADATTY 127 *Quehaceres postergados*
REGINA HARRISON 128 *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco: simbología indígena en la poesía ecuatoriana de los siglos XIX-XX*

REFERENCIAS 131

COLABORADORES 143

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
7/1997/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

Las contradicciones ineludibles del «no-racismo» ecuatoriano: a propósito de *Juyungo* como artefacto de la diáspora afroamericana

Michael Handelsman

«The problem of the Twentieth Century is the problem of the color-line».

W.E.B. DuBois, *The Souls of Black Folk*

Introducción: lo afroecuatoriano en un contexto transnacional

Aunque el epígrafe con que se abre este estudio fue escrito en 1903, y que se refiere primordialmente a la situación de los Estados Unidos de aquel entonces, la visión de DuBois no fue solamente profética, según su contexto, sino que terminó trascendiendo fronteras geográficas y temporales. Con el advenimiento vertiginoso del siglo XXI, la vigencia del problema racial sigue afectando profundamente las relaciones humanas en todo el mundo, y más concretamente, en todo el continente americano. A través de todo el siglo XX (cuando no antes), ha habido mucha gente que ha pretendido limitar la cuestión de las razas y sus matices racistas a la situación particular de los Estados Unidos. En cuanto a América Latina, el mestizaje supuestamente ha creado una tolerancia y aceptación general de las diversas razas. Pese a esta retórica vasconceliana, una mirada detenida revela un sinnúmero de fisuras en aquella identidad latinoamericana tradicionalmente arraigada en dicho mestizaje. Es así como se ha observado en un reportaje acerca de «The Black Americas (1492-1992)», que fue preparado como aporte al análisis general del Quicentenario de las Americas: «Despite prevasive litanies about Latin America's colorblind 'racial democracy', 'blatant discrimination continues to plague descendants of the ten millon African slaves who were brought to toil on the plantations and mines of the New World. Such discrimination is compounded by a nearly universal denial of black heritage and identy, that has effectively rendered blacks invisible» (NACLA 15).

Puesto que el Ecuador es un país andino en el cual prevalece la presencia indígena, y a la vez, tiene una provincia fundamentalmente afro (Esmeraldas), se reflejan allí muchas de las tensiones y contradicciones inherentes al debate general sobre el problema racial. De hecho, al mismo tiempo que la mayoría de los investigadores sobre el Ecuador y su composición nacional sigue concentrándose casi exclusivamente en los componentes indígenas y blanco-mestizos, el destino de los afroecuatorianos tiende a moverse en el olvido o las definiciones monolíticas que consideran la provincia de Esmeraldas (o el Valle del Chota de la Sierra) como una curiosidad aparte del verdadero ser nacional andino.[1]

La tendencia de eliminar lo afro de toda discusión seria y comprensiva acerca de la nacionalidad mestiza ecuatoriana es la consecuencia de lo que se podría categorizar como una tradición racista que se vislumbra, de un manera u otra, en todos los lugares de la diáspora africana. Richard Jackson ha puntualizado que «the concept of miscegenation or *mestizaje*, a process that, while loosely defined as ethnic and cultural fusion, is often undestood to meand the physical, spiritual, and cultural rape of black people» (*The Black Image in Latin American Literature* 1). En un sentido más general, dentro de la construcción de un estado nacional, el mestizaje sirvió también de fuente aglutinadora y, por lo tanto, todo intento de resaltar diferencias culturales, raciales y étnicas se vio como una amenaza al orden y a la estabilidad. No sorprende que se haya puntualizado que

> Ethnic, racial and cultural diversity came to be viewed as subversive, a challenge to the official nation defined by its supposed homogeneity: one mestizo people speaking a single tongue and believing in a single god. The Latin American Left, a creature of nationalism and anti-imperialism, has done little to challenge this basic tenet of identity. To varying degrees, the multi-faceted black struggle for liberation, ongoing since 1502, was subsumed in «class» struggle, white racism, previously an openly acknowledged characteristic of society, became a taboo subject, denied along with the people who suffered its effects (NACLA 15).

Respecto al Ecuador, Nelson Estupiñán Bass parece haber captado gran parte de los matices del problema racial frente al mestizaje y los conceptos de

1. Conciencia de lo problemático que ha sido una identidad nacional conceptualizada sin su componente afro se vislumbra en una reseña que Humberto Robles escribió sobre *El Chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza: «La referencia a Ortiz es importante, además, porque subraya así que el carácter conflictivo del asunto raza no se limita al ámbito del cholo a la oposición entre lo indio y lo español, como parece sugerir Icaza..., sino que incluye el del mulato...» (721). Como punto aparte, me gustaría agradecer a Robles por haber leído un borrador de este estudio sobre *Juyungo*; muchos de sus comentarios me ayudaron a definir más claramente mis propósitos críticos.

nacionalidad al escribir el número inaugural del *Meridiano Negro* (1980), «una revista que constituyera la voz de la negritud ecuatoriana»:

> Toda vez que por el Ecuador pasa un meridiano de la negritud universal, hecho innegable por la existencia de densas y crecientes comunidades negras en varias provincias del país, consideramos conveniente relevar nuestro pigmento, mediante la publicación de este órgano que hoy sale a la luz pública, seguro de aglutinar todas las voces negras de la Patria, y de convertirse por lo tanto, en el auténtico pregón de este gran segmento, marginado y aplastado, de nuestra nacionalidad, hasta hoy sin voz ni voto en las grandes decisiones nacionales. No preconizamos la odiosidad racial. Reclamamos, como suprema norma de convivencia, la fraternidad universal...
> (*Este largo camino* 202)

Mientras que el mestizaje de reinvindicación racial presentado por Estupiñán rompe con la tradición homogeneizadora del mestizaje oficial al destacar la exclusión sistemática padecida por los negros ecuatorianos, él insiste en expresarse en términos nacionales y, consecuentemente, su conciencia racial se ha de entender más bien como un intento de ampliar el concepto del mestizaje en vez de negarlo. Es de notar que a más de buscar una nacionalidad más amplia que la tradicional, Estupiñán también coloca como la cuestión racial en un contexto doblemente universal. Por una parte, se refiere al negro como miembro integral de todo el país; por otra parte, el vincula al afroecuatoriano con una comunidad transnacional: «por nuestra ubicación social y nuestro ancestro expresamos sistemáticamente nuestra solidaridad con los hermanos de otras naciones —¡sus luchas son nuestras!— donde las clases milenariamente dominantes mantienen aún al Hombre Negro bajo horrendas condiciones de sojuzgamiento» (203). Consciente o inconscientemente, con este doble discurso de ser negro y ecuatoriano (o ecuatoriano y negro), Estupiñán inserta al Ecuador dentro de la diáspora afroamericana e invita a los demás a reformular sus conceptos sobre la nacionalidad, el mestizaje y la negritud.

Las implicaciones del citado texto de Estupiñán van más allá de la cuestión puramente afroecuatoriana, sin embargo. Las inquietudes expresadas por Estupiñán, junto a todos los intereses políticos e ideológicos oficiales del país que siguen tergiversando y deslegitimando los esfuerzos por crear una nueva nacionalidad, caracterizada por un pluralismo y heterogeneidad visibles y abiertamente desafiantes a toda fuerza canónica o hegemónica, apuntan a un movimiento global, y más concretamente, latinoamericano. A nivel continental, muchos han denunciado el contenido represivo de los discursos del mestizaje tradicional al relacionar éste a una nueva forma de «monolithic ideology in which the problem of the marginalizad Other can be solved by simple integration within dominant cultural, political, economic, and discursive practices, and not by a willingness to listen to the Other's 'voice' as truly oppositional and capable

of modifying hegemonic concepts of the nation and strategies of nation building» (Chanady xvi).

En efecto, una de las contribuciones más rescatables de los defensores de lo afro en América Latina trasciende los esquemas insulares y pertenece a un movimiento reinvindicativo, propio de diversos grupos marginados de toda América Latina (especialmente ciertas comunidades indígenas y ciertos grupos de mujeres) que han difundido la noción de una cultura latinoamericana híbrida y eternamente abierta a modificaciones. A diferencia de la fusión esencialista y, por lo tanto, estática del mestizaje tradicional, limitado sobre todo a sus componentes blancos e indígenas, se ha propuesto una identidad cultural vista como un «constantly changing crucible of heterogeneous influences» (Chanady xxxv). Por consiguiente, «For an increasing number of intellectuals, there is no such thing as an 'authentic' Latin American culture, not even a mestizo synthesis» (Chanady xxxvi). Es así cómo el crítico peruano, Julio Ortega, ha constatado al comentar la situación de su país: «Creer [...] que la nación andina deberá marchar hacia un mestizaje nivelador es iluso y peligroso: una suerte de 'destino manifiesto' que no podemos sino rechazar» (215).

La insistencia en América Latina híbrida producida dentro de un proceso constante de contactos sociales que a su vez genera transformaciones evolutivas, es propia del pensamiento postcolonial de fines del siglo XX. Homi Bhabha ha puntualizado:

> The postcolonial perspective forces us to rethink the profound limitations of a consensual and collusive 'liberal' sense of cultural community. It insists that cultural and political identity are constructed through a process of alterity. Questions of race and cultural difference overlay issues of sexuality and gender and overdetermine the social alliances of class and democratic socialism. The time for «assimilating» minorities to holistic and organic notions of cultural value has dramatically passed. (The *Location of Culture* 175)

No será una exageración sugerir que el propósito expresado por Estupiñán en aquel primer número de *Meridiano Negro*, ya citado arriba, ha de leerse como un reflejo de la medida en que algunos sectores del Ecuador están contribuyendo al discurso postcolonial (por lo menos, según Bhabha lo define). Pero, aunque se ha prestado bastante atención a las luchas indígenas, dedicadas a solidificar un reconocimiento general del Ecuador como un país plurinacional, pocos han visto en los grupos afroecuatorianos una fuerza medular dentro del debate postcolonial sobre la nacionalidad ecuatoriana. Huelga recordar que al poner de relieve lo afro como elemento nuclear de las diferencias raciales al tratar la identidad cultural del país, data desde los años cuarenta con la publicación de *Juyungo* (1943) de Adalberto Ortiz. Este texto, más que cualquier otro que se haya escrito en el Ecuador, encapsula la complejidad y la conflictividad inherentes al tema afro y el

lugar que éste ha de ocupar en la construcción teórica de la nacionalidad ecuatoriana.

JUYUNGO COMO TESTIMONIO Y ARTEFACTO DE LA DIÁSPORA

Aparte de los elementos claramente afros de *Juyungo* (e.g., referencias a las costumbres, tradiciones y folklore de Esmeraldas), lo que más interesa en este estudio son las tensiones internas (textuales) y externas (contextuales) que problematizan el tema racial en el Ecuador y que establecen la novela de Ortiz como un artefacto sociocultural fundamental, dentro del proceso evolutivo e híbrido que sigue siendo la diáspora, tanto en el Ecuador como en el resto del mundo.[2] De hecho, la misma actitud ambivalente de Ortiz respecto a lo afro es testimonio de lo difícil que ha sido integrar la diáspora y conceptos de nacionalidad. Es así cómo su condición de mulato y su formación intelectual, realizada durante una época profundamente influida tanto por el realismo social como por el mestizaje tradicional, revelan contradicciones que todavía no se han resuelto. En una entrevista con Carlos Calderón Chico, publicada en 1991, Ortiz constató que «no soy un negro ciento por ciento; yo soy un mestizo y me he criado en un ambiente de blancos. Por un lado, tengo una influencia emocional de la cultura negrista, de los sentimientos negros...; porque la formación mía y de muchos hispanoamericanos, aunque lo quieran negar, es hispánica-española, la formación era netamente hispánica» (128). Tal aseveración sobre lo esencial de la hispanidad podría entenderse como una negación de lo afro, especialmente al reducirlo al plano puramente emocional. Además, la insistencia en su condición de mestizo en vez de mulato, no parece un mero giro semántico ya que recuerda la observación del antropólogo, Whitten: «El error usual de los latinoamericanos es asignar demasiado peso al concepto mestizaje, como si todos los 'problemas' de la negritud desaparecieran con la creciente mezcla racial de las regiones» (*Pioneros negros* 232).

En las misma entrevista con Calderón Chico citada arriba, Ortiz continuó hundiéndose en contradicciones al afirmar: «Uno pierde mucha energía pensando en la raza, en una raza que, perseguida o marginada, va creando el complejo:

2. Mi análisis de *Juyungo* se basa en una lectura más «cultural» que «literaria,» y por lo tanto, mi intención crítica es más contextual que textual. Además, puesto que soy de la opinión de que una aprehensión cabal de lo afroecuatoriano se realizará solamente en el contexto global de la diáspora afroamericana, mi estudio sobre *Juyungo* se mueve continuamente entre fronteras disciplinarias (i.e., literatura, historia, antropología) y geográficas (el Ecuador y el resto de América). En poca medida, este trabajo marca mi acercamiento continuo como investigador a lo que suele llamarse cultural studies en las universidades de EE. UU.

pensar en negro, pensar en indio o pensar en judío. Aunque eso de pensar como un grupo racial marginado o perseguido, y perder mucha energía y mucho tiempo en eso, a la larga se convierte en un estímulo de superación» (127). La oscilación entre una supuesta futilidad, por una parte, y la posibilidad de una «superación» colectiva al «pensar en negro», por otra parte, parece ser producto de un conflicto interior, en el cual Ortiz quería ser aceptado como un miembro más de una sociedad ecuatoriana, utópicamente construida según el concepto decimonónico de «la nación homogénea», mientras que él seguía sintiendo la necesidad de cultivar una herencia distinta que fácilmente podría tergiversarse como un comportamiento separatista en contra del conjunto nacional. La tensión entre estos dos extremos también fue identificada como un rasgo central de *Juyungo* cuando Richard Jackson escribió:

> The author never seems to be sure how to deal with Lastre's blackness in relation to his broader purpose. The strong black image he gives Lastre is so strong in fact that the psychological evolution from race to class that we are supposed to be witnessing in the novel never really comes off. Lastre never really puts aside ethnic memory; he certainly does not relegate it to a secondary position (*Black Writers in Latin America* 125).

La ambivalencia que patentiza, tanto en las declaraciones de Ortiz como en su *Juyungo*, obliga a que se vuelva a la época en que toda su obra se gestó, para así, descubrir algunas circunstancias e influencias que ayuden a explicar las actitudes contradictorias de Ortiz. De buenas a primeras, hay que reconocer que como escritor e intelectual, Ortiz se había formado dentro del realismo social ecuatoriano de los años treinta, una época intensamente progresista, en la cual la producción literaria clamaba por la justicia social y por un estado nacional auténticamente representativo de las mayorías del país. Según Fernando Tinajero, los principales escritores de la época expresaron la situación de una clase media emergente que «indaga los trasfondos de una cultura popular hasta entonces negada; crea los códigos necesarios para consolidarla en el mismo proceso de su comunicación...; *funda*, en una palabra, la posibilidad antes impensable de una cultura nacional-popular» (*De la evasión al desencanto* 53-54). Por su parte, Patricia Varas ha constatado que en lo que respectaba a la narrativa de los años treinta: «Las nuevas técnicas fueron adoptadas en función de un plan de integración nacional que adquirió una voz narrativa con claro contenido popular...» (*Narrativa y cultura nacional* 69-70).

De manera que Ortiz se formó dentro de un ambiente profundamente marcado por la reinvindicación social y por un fuerte deseo de crear una nación a partir de una nueva consolidación de los diversos grupos campesinos y urbanos que hasta entonces habían sido marginados de los centros del poder. No estará demás señalar aquí que los principales exponentes intelectuales del proyecto

nacional-popular de la época fueron vinculados, directa o indirectamente, a los Partidos Socialista y Comunista y, por lo tanto, sus propuestas apuntaban a una nueva conciencia de clase, junto a una transformación radical de las bases económicas del país. Tal ha sido el caso de Joaquín Gallegos Lara, uno de los escritores y pensadores más destacados de la época. De hecho, Ortiz ha reconocido que Gallegos Lara «fue un gran hombre y en mi caso personal fue mi maestro» (Calderón Chico 113-114).

A partir de este reconocimiento que hace Ortiz sobre la influencia profunda que Gallegos Lara había ejercido sobre él, uno comienza a percatarse de los obstáculos que descarrilaban toda discusión acerca de la negritud ecuatoriana. La lucha de clases se consideraba un *sine qua non* y, por consiguiente, las cuestiones netamente raciales, étnicas, culturales y de género sexual se perdieron en los proyectos socioeconómicos de la época. En una reseña que Gallegos Lara había escrito sobre *Juyungo* en 1945, el mentor de Ortiz puntualizó: «Los negros sufren la civilización como trabajadores y como negros. Su liberación solo la conseguirán con la de todos los hombres. La causa del trabajo en rebelión es la suya propia, sin racismo a la inversa» (Guerra Cáceres 55). En efecto, la liberación solo sería posible mediante una lucha de «todos los hombres» ya que la insistencia en particularidades raciales, por ejemplo, solo conduciría a la fragmentación de la consolidación de las masas obreras.

La posición articulada por Gallegos Lara no ha de sugerir una indiferencia o una ignorancia del sufrimiento del negro como negro, sin embargo. En la reseña sobre *Juyungo*, se denuncia la discriminación y sus efectos nocivos. Pero, curiosamente, dentro del breve análisis que hace Gallegos Lara sobre la situación del negro se vislumbra un pensamiento contradictorio. Según él había observado: «Es cierto que en Ecuador, en América Hispana... el prejuicio discriminativo no domina... ¡Pero, aunque sea en América Hispana, ser negro, es ser negro!» (Guerra Cáceres 57). La frase final de esta última declaración no tendría sentido si la discriminación en América Hispana, o en el Ecuador, fuera tan benigna como se sugería en la primera frase de lo citado. En cierta manera, conclusión de «ser negro, es ser negro», contenía una tensión ideológica arraigada en una tendencia de reprimir lo que se dejaba ocultar, por completo. Es decir,la negación del racismo contra el negro y la búsqueda de un mestizaje armónico no coincidían con la verdadera situación que se vivía, y que se sigue viviendo tanto en el Ecuador como en toda América.

El dilema en aceptar el análisis de Gallegos Lara radica en su tendencia a simplificar la interrelación dinámica e inseparable que existe entre la clase/la raza/el género sexual. Para él, el racismo era producto primordialmente del capitalismo y de una mentalidad burguesa que supuestamente no existirían en un futuro socialista, un futuro que se realizaría siempre que hubiera una lucha común de las masas trabajadoras, tanto de las del campo como de las de la ciudad.

Volviendo de nuevo a la reseña de *Juyungo*, Gallegos Lara comentó la situación del mulato para concretar su mensaje revolucionario.

> ¿Cómo lograr que la unión sea no solo física sino psíquica?
> ¿Cómo encontrar la síntesis de las tendencias contradictorias?
> Naturalmente solo por la rebelión socialista y humanista contra la diferenciación racial de la sociedad burguesa, la personalidad, la personalidad blanca y la negra, dentro del mulato, alcanzarán a fundirse, integrando la individualidad única... Cuando al mulato no le enorgullezca ser más claro que los demás negros, ni le avergüence ser menos blanco que los demás blancos, habrá llegado a ser un solo individuo, él mismo, eso que dicen nada más y nada menos que un hombre (Guerra Cáceres 56).

El drama tan patente en la descripción que hace Gallegos Lara del mulato despierta dudas sobre su estrategia de cómo cultivar la deseada unificación, puesto que parece minimizar los múltiples abismos que, quiéralo o no, separaban (y siguen separando a las razas en el Ecuador y en América Latina. De hecho, las diferencias y las contradicciones raciales no quisieron desaparecer y, por consiguiente, el mismo Gallegos Lara terminó concluyendo sus comentarios sobre la discriminación con aquella frase contradictoria ya citada arriba de «ser negro, es ser negro».

Esta misma tensión creada por las diferencias que salen a flor de piel, pese a una deseada fusión, sugiere una vez más la influencia de Gallegos Lara en la concepción misma de *Juyungo*. Al recordar el proceso de escribir la novela, Ortiz ha constatado que «nadie había escrito sobre el negro; entonces, esa fue mi idea, y hablamos con Gallegos Lara, estuvimos pensando en eso, discutíamos constantemente, cambiábamos ideas» (Calderón Chico 120).[3] De manera que, el compromiso con una revolución socialista basada en la lucha de clases, tal como Gallegos Lara lo había enseñado en el Ecuador de los años treinta y cuarenta, contribuyó a confundir los términos del debate. Es decir, el temor de desarticular un movimiento obrero contra las injusticias de un estado opresivo hizo difícil cualquier esfuerzo por desarrollar plenamente reflexiones sobre la situación particular afroecuatoriana. De hecho, el cuidado de no adoptar posiciones separatistas y, por lo tanto contrarrevolucionarias, sigue manifestándose cincuenta años después de la época en que Gallegos Lara defendió sus ideales. Ortiz ha comentado: «Yo no soy racista. El racismo bien canalizado conduce a tener conciencia de clase, por eso vemos en estados Unidos el racismo, que hay...

3. Aunque Ortiz ha exagerado al identificarse como el primero quien había escrito sobre el negro en el Ecuador, no cabe duda de que ninguna obra anterior a *Juyungo* había alcanzado su envergadura o calidad en lo que respecta a lo afroecuatoriano.

muchachos negros que odian al blanco porque sí..., hay que tener una conciencia de clase social...» (Calderón Chico 121-122).

No se pretende aquí negar la importancia de una conciencia de clase al tratar de realizar verdaderas transformaciones en el Ecuador, o en cualquier país del mundo en que las mayorías se encuentran atrapadas en sistemas injustos y explotativos. Inclusive, desde el punto de vista predominante de muchos intelectuales progresistas de los años treinta en el Ecuador, por ejemplo, poner de relieve el factor exclusivo de «clase social» frente al problema socioeconómico del país tenía su lógica y razón de ser. Pero, a estas alturas, cualquier revisión efectiva que se espere hacer acerca del pensamiento de los '30 y '40 y de sus textos más representativos —por lo menos, en lo que respecta al negro dentro del conjunto nacional ecuatoriano— ha de exigir criterios y lecturas que no solamente tomen en cuenta el horizonte de expectativas de la época (para usar la terminología de Hans Robert Jauss), sino que incorporen nuevos conceptos pertinentes que no circulaban mayormente en el pasado.[4] Por lo tanto, un análisis actual de lo afroecuatoriano ha de complementar las formulaciones sociales de clase de Gallegos Lara y de Ortiz y, sobre todo, las que aparecen en *Juyungo*, con los componentes culturales y raciales tan patentes en las contradicciones inherentes a todo pensamiento excesivamente unidimensional. En efecto, aquella frase de Gallegos Lara que ya se ha citado arriba («ser negro, es ser negro») cobra su verdadero sentido al leerla como un reconocimiento de lo racial frente al contexto socioeconómico. Norman Whitten ha sido contundente al recordar:

> The majority of people in the nations of Ecuador and Colombia regard themselves as being of mixed racial ancestry. Yet, in spite of this, the *concept of color* is often used to state class, status, or power positions among those regarding themselves and others as racially mixed. In such ranking this rule holds: the higher the status of a person relative to another, the lighter he is regarded as being. (*Black Frontiersmen* 176)[5]

4. Wlad Godzich ha señalado en su introducción a *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics* de Jauss: «The public also severs as the mediator between an older work and a more recent one, and thus porvides the basis for understanding the formation of the literary sequences which historiography will record... So that, for all practical purposes, each generation of readers must rewrite history. This is not a defect of the theory [i.e., the horizon of expectation] but is most liberating feature, for it ensures that each generation must read the text anew and interrogate them from its own perspective and find itself concerned, in its own fashion, by the work's questions» (xii-xiii).
5. Comprendo que hay personas que hacen una distinción marcada entre conceptos de color y raza. En lo que respecta a lo afro, concretamente, me parece que tal separación es una distorsión que ofusca el lugar que ocupa la diáspora en la formación de las naciones americanas. No estará de más, tampoco, recordar el racismo latente de los diversos discursos «somáticos» de nunciados hace más de veinte años por Jackson en su estudio seminal, *The Black Image in Latin American Literature*.

Desgraciadamente, el mero acto de reconocer lo racial como factor medular dentro de la composición nacional ecuatoriana no garantiza una aprehensión cabal de lo afroecuatoriano. Este es el caso de Justino Cornejo, importante antropólogo y folklorista del Ecuador, que escribió en 1973 un largo ensayo intitulado, «Los que tenemos de mandinga». Hacer referencia a este texto es pertinente aquí puesto que, junto a Gallegos Lara, Ortiz ha destacado a Cornejo como otros mentores: «Justino Cornejo, gran maestro; parte de mi formación intelectual se la debo a Cornejo» (Calderón Chico 108).

A primera vista, «Los que tenemos de mandinga» parece marcar un paso adelante en cuanto a la concepción de la negritud ecuatoriana. Cornejo que no era negro, propiamente, insistió en celebrar lo afro y denunció continuamente aquellas actitudes de denegación racial que durante la historia nacional habían convertido lo afro en motivo de vergüenza y burla. Por lo tanto, después de asistir a una función del Ballet del Senegal en Guayaquil en 1973, Cornejo explicó:

> El estado de ánimo que tuve al salir de la función en que guerra y magia, trabajo y religión se hallan mezclados en cuadros de rica plasticidad, me pareció propicio para dar comienzo a un proyecto acariciado desde hacía muchos años. Bajo ese clima debía yo traer mis recuerdos, sacudir mis pensamientos, volcar mis emociones, ordenar mis lecturas, en homenaje —no importa que modesto— a la Raza Negra, en la no tan desdeñable porción de africanos que moran en tierras ecuatorianas, y como un llamamiento a los otros —*zambos* y *mulatos*— al cumplimiento de una obligación sagrada. (5-6)

Sin embargo, el entusiasmo por lo afro, tan patente en las palabras de Cornejo, pertenecen a la misma tradición de mestizaje que influyó a Gallegos Lara y a Ortiz. Según había afirmado Cornejo: «Población *americana* blanca no es población *americana*, como tampoco lo es india. Nuestro signo diferencial con respecto a otros continentes es el mestizaje total: la fusión de las cuatro razas principales» (12). En efecto, mientras que la intención primordial del discurso de Gallegos Lara y Ortiz pretendió integrar lo afro en lo socioeconómico y, de esta manera, su mensaje del hombre universal ayudó a soslayar los efectos nocivos del racismo en el Ecuador, Cornejo trató de asumir una perspectiva más afín con la antropología cultural que, también, llevó al prologuista anónimo de «Los que tenemos de mandinga» a concluir que en el Ecuador «no existe conflicto racial alguno» (1).

Ni el entusiamo por el folklore afroecuatoriano, ni la insistencia en un mestizaje armónico, pudo librar a Cornejo de muchas de las contradicciones y sutilezas del racismo. Con un contenido hondamente biologista y paternalista, «Los que tenemos de mandinga» se pierde en generalizaciones y estereotipos que distorsionan y trivializan las vivencias y experiencias del negro ecuatoriano. El pensador africano, Kwame Anthony Appiah, ha constatado que «a biologically

rooted conception of race is both dangerous in practice and misleading in theory» (176). Por consiguiente, es preocupante leer en el ensayo de Cornejo tales afirmaciones como:

> — ... tiene que haber habido plasma negro, lo que explica la sexualidad ardiente de Montalvo y su altanería incesante... (87)
>
> — De los negros, que unieron sus cromosomas a los de los blancos —hombres y mujeres— los costeños del Ecuador heredamos la altanería irreflexiva, que en ocasiones nos pierden. El serrano, en cambio, es generalmente reposado y frío. (36-37)
>
> — El negro es insolente, además de gritón y temerario. No creo que sea malo... Pero no perdona... Así es el negro, y mucho más, el mulato. (24).

Por más que Cornejo haya insistido en que «en el Ecuador no padecemos de sarna racista» (8), y a pesar de sus investigaciones incansables sobre el folklore de Esmeraldas, el concepto esencialista que él había empleado al tratar al negro en «Los que tenemos de mandinga» revela una actitud etnocéntrica perjucidial para el afroecuatoriano. Así lo es, también, una tendencia paternalista que puede convertir inconscientemente el contenido de su ensayo en un instrumento racista, especialmente después de leer: «Malo, muy malo insolentar al negro, bestializarlo al negro,...; pero siempre será sano y provechoso aleccionarlo sobre su historia y dignificarlo» (61). El mensaje de estas últimas palabras solo puede conducir a un concepto del negro pasivo ya que supuestamente les compete a otros a escribir su historia y a darle un sentido de identidad. Esta imagen delnegro que necesita que otros lo representen —o peor aún, que lo dignifiquen— no lo reconoce como un agente efectivo de acción y de lucha. Henry Louis Gates, Jr., en cambio, ha puesto de relieve la originalidad y creatividad del negro al comentar: «The black person's capacity to create this rich poetry and to derive from these rituals a complex attitude toward attempts at domination, which can be transcended in and through language, is a sign of their originality, of their extreme consciousness of the metaphysical» (*The Signifying Monkey* 77). Y, finalmente, pese a sus buenas intenciones, el racismo tantas veces negado por muchos ecuatorianos a través de la historia, parece incidir una vez más en el pensamiento de Cornejo quien había escrito: «¡qué alma tan blanca la que lucen algunos morenos, capaces de acciones ejemplares aun en favor de los mismos que ayer gozaron torturándolos y aniquilándolos!» (74). La asociación que Cornejo hace entre el alma blanca y el negro heróico corrobora toda una tradición blanco-mestiza, en que no se le concedió nunca al negro un espacio digno de respeto y emulación generales.[6]

6. Le agradezco a Raúl Vallejo, escritor y catedrático del Ecuador, quien me ha recordado que en la cita de Cornejo se había empleado «morenos» de una manera eufemística ya que es el

De modo que, con el análisis que se ha propuesto en este estudio sobre algunos de los comentarios de Gallegos Lara y de Cornejo acerca de los afroecuatoriano, se espera haber sacado a la luz el contexto sociohistórico en el cual Ortiz había creado *Juyungo*, «perhaps the most widely acclaimed black novel to come out of Latin America» (Jackson, *Black Writers in Latin America* 122). La afirmación de Jackson sobre la importancia de *Juyungo* parece estar en contraposición con aquella noción de un Ecuador mestizo en que no hay racismo contra los negros. En un medio supuestamente caracterizado por tanta tolerancia y aceptación racial, resulta difícil comprender cómo Jackson podía haber llegado a la conclusión de que «Ortiz's story... is considered to be an achievement in prose that can be likened to Nicolás Guillen's poetry: both works stand as classic commentaries on the black experience en Latin America» (Jackson, *Black Writers in Latin America*, 122). En fin, la experiencia de ser negro, a la cual Jackson alude al refereirse a Juyungo, surge de la tensión que existe entre un discurso oficial arraigado en una supuesta consolidación racial y una cultura afroecuatoriana que se niega a ser absorbida.

En cierta forma, el mestizaje nacional no ha podido apropiarse de los afro puesto que éste constituye una visión del mundo propia de la diáspora africana y, por lo tanto, rebasa fronteras puramente nacionales. Juan Maiguashca ha constatado que «la visión del mundo es trans-sistémica» (186); por su parte, Norman Whitten ha señalado que los habitantes afroamericanos del litoral lluvioso del Pacífico «comparten una cultura supranacional en común» (*Pioneros negros* 206); y finalmente, Paul Gilroy ha sugerido que «weighing the similarities and differences between black cultures remains an urgent concern. This response relies crucially on the concept of diaspora..., I want to state that diaspora is still indispensable in focusing on the political and ethical dynamics of the unfinished history of blacks in the modern world» (80). Estos mismos conceptos de los «trans-sistémico», «lo supranacional» y «la diáspora» están implícitos en aquella doble conciencia de ser ecuatoriano y negro que se ha comentado al mencionar arriba a Estupiñán Bass.

De manera que, en vez de un fenómeno biologista tan patente en algunas de las ideas de Cornejo, y más que un proceso de síntesis racial manifiesto en ciertos comentarios de Gallegos Lara y Ortiz, la experiencia de ser negro ha de comprenderse en toda su diversidad y complejidad. De hecho, al mismo tiempo que Kwame Anthony Appiah ha sido contundente al rechazar la noción de que exista un solo «African worldview», él también ha enseñado que «African writers share... both a social-historical situation and a social-historical perspective» (82). De ahí, se puede plantear que, en cuanto a los afroamericanos, lo sociohistórico

término que se suele utilizar socialmente en el Ecuador para «suavizar» la palabra «negro» que puede tener connotaciones peyorativas.

con sus raíces en la trata, la esclavitud y la diáspora trascienden fronteras geopolíticas y coloca la experiencia de ser negro en el centro mismo de toda discusión poscolonial. Vale recordar a Néstor García Canclini quien ha observado:

> Las naciones y las etnias siguen existiendo. El problema clave no parece ser el riesgo de que las arrase la globalización, sino entender cómo se reconstituyen las identidades étnicas, regionales y nacionales en procesos de hibridación intercultural. Si concebimos las naciones como escenarios multideterminados, donde diversos sistemas simbólicos se intersectan e interpenetran, la pregunta es qué tipos de literatura, cine y televisión pueden narrar la heterogeneidad y la coexistencia de varios códigos en un mismo grupo y hasta en el mismo sujeto. («Narrar la multiculturalidad» 13)

En efecto, lo genial de *Juyungo* radica en el haber marcado un primer paso en lo que García Canclini ha identificado como la reconstrucción de una nacionalidad abiertamente intercultural. El haber insertado lo afro en el escenario nacional ecuatoriano abrió fisuras en el andamiaje blanco-mestizo y, aunque el problema racial todavía está lejos de resolverse en el Ecuador, Ortiz logró remover muchas de las tensiones y fuerzas sociales que siguen deteniendo la construcción de un estado unido a partir de sus múltiples particularidades. A diferencia de fórmulas tradicionales de asimilación como el mestizaje simplista a lo vasconceliano, Homi Bhabha ha puntualizado:

> Postcolonial critical discourses require forms dialectical thinking that do not disavow os sublate the otherness (alterity) that constitutes the symbolic domain of psychic and social identifications. The incommensurability of cultural values and priorities that the postcolonial critic represents cannot be accommodated within theories of cultural relativism or pluralism, (*The Location of Culture* 173)

A base de las reflexiones hechas hasta aquí (especialmente sobre el contexto sociohistórico en que se escribió *Juyungo*), es lógico que el mismo Ortiz no haya comprendido muchas de las implicaciones postcoloniales de su novela. Pero tal como lo afro no se ha dejado absorber dentro de las diferentes sociedades americanas (incluyendo a la ecuatoriana), las lecturas asimilacionistas tampoco han podido desarticular lo medular de la novela que sigue siendo la negritud del protagonista, Ascensión Lastre. Inclusive, muchos de los lectores mismos que han querido ver en Nelson Díaz la encarnación de un proyecto social que superara toda distinción racial/racista, también han terminado reconociendo la vitalidad del personaje en cuanto a su condición de negro. Es el caso del crítico Johnathan Tittler, por ejemplo. Por una parte, éste ha comentado que «Under the influence of mulatto Nelson Díaz, Lastre comes to see the racial issue as a blind alley, a false dichotomy and a barrier to class solidarity» (175). Por otra

parte, observa que las únicas dudas que caracterizan a Lastre «are in regard to racial hatred, and it is his uncertain flight from racism that rescues him from begin a cardboard figure» (175). O sea, lo logrado del personaje se define en términos de su conciencia de ser negro. Es así cómo por más que insista en el problema racial como un callejón sin salida, las experiencias de Lastre en *Juyungo* confirman lo acertado de lo que Gallegos Lara escribió en 1945, aunque con otro propósito: «ser negro, es ser negro».

Lo ineludible del problema racial de *Juyungo* también se patentiza al leer a Richard Jackson. Según este crítico,

> The real strength in Juyungo, then, is found in Lastre's inability to put race aside even though Ortiz presents him as a black in evolution towards a consciousness of class.
>
> This contradiction underscores the major ambiguity in the novel, one that has been overshadowed by Nelson's survival of the war —the only survivor from Lastre's contingent— ostensibly to continue to forth his message of class more that race. (*Black Writers in Latin America* 128-129)

Se debe suplementar el comentario de Jackson acerca de la ambigüedad de la novela con otra acotación. Si bien es cierto que se acostumbra a identificar el mensaje principal de la novela con Nelson Díaz y sus famosas palabras de «Ten siempre presente estas palabras, amigo mío: más que la raza, la clase» (88), es también cierto que pocos han tomado en cuenta que es Nelson quien cierra la novela con afirmación fundamentalmente racial: «el que no tiene de inga, tiene de mandinga» (277). De nuevo, lo racial sale a flor de piel. Por consiguiente, ni el personaje que más apunta a una sociedad sin razas, ni el autor que busca una reconciliación entre ser negro y ecuatoriano, puede borrar lo afro de sus interpretaciones sobre la identidad nacional.

Toni Marrison, Premio Nobel de Literatura, ha observado que «until recently, and regardless of the race of the author, the readers of virtually all of American fiction have been positioned as white. I am interested to know what that assumption has meant to the literary imagination» (xii). Aunque ella escribió lo citado desde otro rincón de la diáspora, sus implicaciones coinciden perfectamente con la situación del Ecuador y, más concretamente, con la de Ortiz y su *Juyungo*. Como ya se ha anotado en este estudio, los lectores originales de la novela eran mayormente blanco-mestizos, intelectuales urbanos de una clase media emergente, que llegaban al texto con un bagaje de determinados conceptos y nociones sobre la buena literatura y sobre lo que ésta debería representar. Aunque el mundo afroecuatoriano requería nuevas formulaciones para comprenderse cabalmente dentro del estado nacional, Ortiz —tanto como creador, como expositor de su propia creación— estaba supeditado a las expectativas de sus lectores. El desfase entre el referente afroecuatoriano y la

lectura blanco-mestiza de la novela es precisamente una de las razones principales por la cual *Juyungo* sigue siendo un texto vital.

Conclusión

En no poca medida, *Juyungo* y la situación general del afroecuatoriano desafían propuestas de una identidad nacional integracionista. Diego Iturralde ha recordado:

> Al concepto político de estado corresponde el sociólogo [sic] de nación, como expresión de sociedad unitaria, construida sobre un amplio consenso cultural; pero la sociedad unitaria y consensual no existe, es una ficción construida y reproducida, simbólicamente, mediante el signo del estado nacional, sujeto de una supuesta cultura nacional. (13)

Aunque Ortiz trató de acomodar su novela dentro del proyecto nacional-popular de su época, y aunque muchos lectores se hayan aferrado a algunos episodios que parecen negar la preponderancia de lo racial en el esquema nacional, es la modernidad (la lucha de clases), simbolizada por Nelson Díaz, que se deja absorber por el postcolonialismo (el multiculturalismo) de Ascensión Lastre. En efecto, cuando el narrador de *Juyungo* se refiere a Lastre y dice que «Sentía que su odio racial flaqueaba» (79), el acercamiento del negro al blanco que esto implica, no ha de sugerir la eliminación de las diferencias raciales sino la creación de un espacio en el cual los diferentes grupos que forman un país plurinacional y multiétnico pueden negociar el sentido mismo de la identidad, recordando que «despite shared histories of deprivation and discrimination, the exchange of values, meanings and priorities may not always be collaborative and dialogical, but may be profoundly antagonistic, conflictual and even incommensurable» (Bhabha, *The Location of Culture*, 2).

En conclusión, Adalberto Ortiz escribió *Juyungo* durante una época en que se cuidaba de no despertar antagonismos entre los grupos marginados del país. A partir de un mestizaje utópico, muchos de los análisis de más resonancia acerca de la problemática del país tendían a eliminar de sus esquemas todo lo que no se definiría en términos de la tenencia de tierras o de la distribución injusta de los bienes nacionales. Por consiguiente, la mayoría de los intelectuales más influyentes de aquellos tiempos no realzó lo racial, lo étnico y lo pertinente al género sexual como problemas medulares de por sí. En lo que se refería concretamente a lo racial, la retótica oficial del no-racismo ecuatoriano fue suficiente para distorsionar lo afroecuatoriano, manteniéndolo en un plano primordialmente exótico y ajeno a la diáspora afroamericana. Aunque Ortiz trató de trabajar dentro de los parámetros establecidos, insistiendo en un mestizaje ilusorio, él no pudo dislocar

lo afro del centro mismo de su visión del mundo. En cierta forma, las contradicciones de Ortiz ratifican lo acertado del concepto de la «doble conciencia», según lo concibió W.E.B. DuBois:

> It is a peculiar sensation, this double-consciousnss, this sense of always looking at one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his twoness,—an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alones keeps it from being torn asunder. (*The Souls of Black Folk* 3)

Si bien es cierto que DuBois reflexionaba fundamentalmente sobre el negro de los Estados Unidos, el sociólogo, Paul Gilroy, ha constatado que, además de expresar «the distinctive standpoint of black Americans», DuBois empleó su concepto de la «doble conciencia» para iluminar «the experience of post-slave populations» en general (126).

Lamentablemente, la amplitud de la cuestión racial todavía carece de suficientes interesados en el Ecuador. El peso de la tradición del supuesto no-racismo del país, junto con sus ineludibles contradicciones, sigue impidiendo la creación de una nueva aprehensión de los afroecuatorianos. Por una parte, los estereotipos de siempre ofuscan el mundo complejo y vital de lo afroecuatoriano; por otra parte, el silencio y la ignorancia que caracterizan la manera en que los medios de comunicación afroecuatorianas son culturalmente estáticas y que están irremediablemente fragmentadas, sin interés en defender sus derechos y necesidades particulares. Aunque se esté lejos todavía de organizar en el Ecuador un movimiento afro parecido al indígena, Pachakutik-Nuevo País, que ganó siete diputados en las últimas elecciones de mayo de 1996, se espera que el análisis presentado aquí dé lugar a nuevas reflexiones capaces de insertar y de mantener lo afro en el centro del debate sobre la identidad plurinacional y multicultural del Ecuador, y del resto de América.[7] •

7. Coda final: La elección de Mónica Chalá, afroecuatoriana, como Miss Ecuador 1996 es una manifestación más reciente de la problemática del «no racismo» ecuatoriano. ¿Es su elección una señal de una verdadera aceptación de la negritud ecuatoriana? ¿O, confirma, más bien, ciertos estereotipos como el de la mujer negra sensual? En un reportaje de la revista *Vistazo* (diciembre 1995), se patentiza de nuevo la ambivalencia de actitudes y expectativas que se había destacado en *Juyungo*. Según declaró Mónica Chalá: «Sí, sé que eso del racismo existe en todas partes y Ecuador no iba a ser la excepción. En todo caso con mi designación se prueba que estamos dejando atrás esas nefastas posturas. La verdad es que ni yo misma creí que ganaría».

Obras citadas

Appiah, Kwame Anthony. 1992. *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*, New York, Oxford University Press.

Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. New York, Routledge.

Bhabha, Homi (ed.). 1990. *Nation and Narration*, New York, Routledge.

Calderón Chico, Carlos. 1991. *Tres maestros*, Guayaquil, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Chanady, Amaryll (ed.). 1994. *Latin American Identity and Constructions of Difference*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Cornejo, Justino. 1973-1974. *Los que tenemos de mandinga (Prohibida para negros, zambos, mulatos y otros de igual ralea)*, Portoviejo, s/e.

DuBois, W.E.B. 1989. *The Souls of Black Folk*, New York, Bantam Books.

Estupiñán Bass, Nelson. 1994. *Este largo camino*, Quito, Banco Central del Ecuador.

Gallegos Lara, Joaquín. 1987. «Raza, poesía y novela de Adalberto Ortiz», en Alejandro Guerra Cáceres (ed.), *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*, Guayaquil, Editorial de la Universidad de Guayaquil.

García Canclini, Néstor. 1995. «Narrar la multiculturalidad», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, xxi, 42 (2º semestre), 9-20.

Gates, Jr., Henry Louis. 1988. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press.

Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press.

Iturralde, Diego. 1995. «Nacionalidades indígenas y estado nacional en Ecuador», en Enrique Ayala Mora (ed.), *Nueva Historia del Ecuador*, t. 13, Quito, Corporación Editora Nacional y Editorial Grijalbo Ecuatoriana.

Jackson, Richard L. 1976. *The Black Image in Latin American Literature*, Alburquerque, University of New Mexico Press.

Jackson, Richard L. 1988. *Black Literature and Humanism in Latin America*, Athens, University of Georgia Press.

Jackson, Richard L. 1979. *Black Writers in Latin America*, Alburquerque, University of New Mexico Press.

Jauss, Hans Robert. 1982. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, trans. Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Maiguashca, Juan. 1992. «La cuestión regional en la historia ecuatoriana (1830-1972)», en Enrique Ayala Mora (ed.), *Nueva Historia del Ecuador*, t. 12, Quito, Corporación Editora Nacional y Editorial Grijalbo Ecuatoriana.

Morrison, Toni. 1992. *Playing in the Dark (Whiteness and the Literary Imagination)*, Cambridge, Harvard University Press.

NACLA (North American Council on Latin America). 1992. «The Black Americas (1492-1992)», xxv, 4 (February).

Ortega, Julio. 1988. *Crítica de la identidad: la pregunta por el Perú en su literatura*, México, Fondo de Cultura Económica.

Ortiz, Adalberto. 1968. *Juyungo (Historia de un negro, una isla y otros negros)*, Guayaquil, Editores Librería Cervantes.

Robles, Humberto. 1992. «Reseña de *El Chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza. Eds.: Ricardo Descalzi y Renaud Richard, Madrid, Colección Archivos, 1988», *Revista Iberoamericana*, LVIII (abril-junio), 720-725.

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

Tittler, Johnathan. 1984. *Juyungo/*Reading Writing, en William Luis (ed.), *Voices from Under: Black Narrative in Latin America and the Caribbean*, Connecticut, Greenwood Press.

Varas, Patricia. 1993. *Narrativa y cultura nacional*, Quito, Abrapalabra Editores.

Whitten, Jr., Norman E. 1974. *Black Frontiersmen*. A South American Case, New York, John Wiley and Sons.

Whitten, Jr., Norman E. 1992. *Pioneros negros: La cultura afro-latinoamericana del Ecuador y de Colombia*, Quito, Centro Cultural Afro-Ecuatoriano. (Este texto es la traducción al español de *Black Frontiersmen*, citado arriba).

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
7/1997/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

HUAIRAPAMUSHCAS: DIABOLIZACIÓN DEL MUNDO ANDINO

Mauricio Ostria González

La mayor parte de los estudios críticos dedicados a la obra literaria de Jorge Icaza se aboca, preferentemente, a abordar los problemas sociales que ella plantea, enfatizando, por ejemplo, su carácter de denuncia o testimonio y dando por sentada la objetividad de su visión.[1] Tales enfoques suelen soslayar los aspectos referidos a la construcción literaria de los textos, a los recursos lingüísticos y retóricos, a los procedimientos narrativos o dramáticos.[2]

La presente ponencia intenta aproximarse, a través del análisis de la novela *Huairapamushcas* (1948), a un aspecto no advertido por la crítica y que tiene que ver con las formas de representación del mundo andino en la obra de Icaza. *Huairapamushcas*, mejor que *Huasipungo*, ofrece una visión más amplia y al

1. Icaza pinta con espantoso realismo... [...]. El tono de protesta y censura violentas (Sánchez, 1968: 505-6).
«La acción tiene un desarrollo fácil y es conmovedora. No ahorra ninguna escena del dolor indio. Aprovecha [...] todos los recursos de la exageración, lo teratológico y lo truculento [...]. El resultado es un tremendo alegato en favor del sobreviviente indígena, abyecto y degenerado, convertido en muchas partes en un subhombre, que vegeta con vida puramente animal en las breñas andinas; un documento social pavoroso y macabro, concebido y escrito con una objetividad desoladora...» (Rojas 1948: 200). «Con agudo y brutal patetismo. ... impresionante, efectista, sin abandonar los pies de la realidad, sin enturbiar los ojos ni mixtificar la observación directa...[...]; tratado con estilo y forma rudos, directos, sin contorneo literario ni eufemismo» (B. Carrión 1958: 116).
Sobre Jorge Icaza véase: A. Carrión 1962, B. Carrión 1958, A. Cueva 1969.
2. Es más, muchas veces no solo se niega su valor artístico, sino que se desconocen incluso los procesos constructivos que, como toda obra de arte narrativa, las novelas de Icaza suponen. Véase, por ejemplo, los juicios lapidarios del crítico uruguayo Alberto Zum Felde que considera a *Huasipungo* una simple crónica, un documento: (*Huasipungo*) *como novela, es decir, como recreación estética representativa de una realidad, su elaboración es casi*

mismo tiempo más profunda de la sociedad y la cultura andina ecuatoriana.[3] Lo que no quiere decir que sea, necesariamente, más verdadera: a partir de Mariátegui[4] y luego de los trabajos de Antonio Cornejo Polar,[5] quedan claros, por una parte, los límites del indigenismo literario y, por otra, las convenciones desde y con las cuales se construye su verosímil.[6]

De acuerdo con el canon del relato indigenista, *Huairapamushcas* (las demás novelas de Icaza siguen también la regla) organiza su mundo sobre una estructura de poder desequilibrada, un orden represivo, concretado en la relación dicotómica señor-siervo o amo-esclavo. Tal «orden» social no puede sino engendrar violencia (como resistencia o represión). La inclusión de la violencia implica que los agentes que la ejercen (polo dominante) experimenten transformaciones de conjunción con los objetos deseados a través de la apropiación, usurpación o atribución de los mismos; en cambio, los que padecen la violencia

primaria; carece de caracteres, de conflicto moral, de todo proceso argumental interno. Es, en sustancia y forma, una simple y escueta crónica de hechos, de hechos públicos de carácter puramente objetivo; (su intención es) mostrar la realidad del estado social de indio en Ecuador [...] despojado de todo derecho humano, explotado como bestia de carga, reducido, por la miseria y la servidumbre, a una degradación casi infrahumana. (Es) el documento más terrible que se ha escrito sobre ello. [...] Denuncia, ante todo, *Huasipungo* lo es por la forma escueta y directa de su realización, demasiado escueta y directa si la consideramos como novela, por lo que es menester considerarla otra cosa [...]: un documento revolucionario en forma novelada (1959: 278-80).

A este respecto hay que señalar, como notable excepción el estudio que Ross F. Larson dedica, precisamente, a las distintas versiones de *Huasipungo*, que, suponen, precisamente, de parte de Icaza, una permanente preocupación por la forma, Véase, Larson 1965.

3. Al respecto, transcribo los juicios de Alberto Zum Felde y Agustín Cueva: *Huairapamushcas* [...] es una realización novelística más neta [...] El cuadro de la vida india es más amplio, más complejo; la pintura ambiental más rica: los personajes no son ya solo piezas del tablero social, sino personas con mundo propio interno de interés psicológico (Zum Felde 1959: 281-2).
«Se advierte en la obra de Icaza una evolución claramente definida, que consiste en adquirir cada vez mayor profundidad y extensión. Por un lado, de *Huasipungo* a *Huairapamushcas* hay un neto ahondamiento del problema indígena en todas sus facetas; un ir de la objetividad casi absoluta a la subjetividad conflictiva. Por otra, el tema abarcado es siempre más amplio: del indio, Icaza va al mestizo de los estratos paupérrimos (*En las calles, Cholos*) y de éste al 'chulla', típico personaje de la clase media urbana (*Romero y Flores*). Llega así a completar el gran fresco de la sociedad serrana; fresco trágico, complejo, sin concesiones» (Cueva 1968: 53).
Huairapamushcas tiene una sólida estructura que le permite fundir en un todo orgánico algunas historias paralelas [...]. Fluye sin tropiezos, con un ritmo que jamás se altera. No hay afición inútil de escenas, y frases y palabras se adaptan bien al tema: nacen de los veneros más profundos de la realidad ecuatoriana, pero se hallan incorporados en la obra como elementos rigurosamente artísticos» (Cueva 1969: 14-5).
4. Mariátegui 1976: 269ss.
5. Cornejo Polar 1980 y 1994.
6. El propio Icaza, al parecer, fue consciente de las limitaciones de la literatura indigenista, si atendemos al comentario de Agustín Cueva, en relación al texto dramático *Flagelo* (1940): El autor subraya aquí el distanciamiento y la exterioridad que afectan a este tipo de literatura,

(polo dominado) experimenten transformaciones de disyunción respecto del objeto deseado, consecuencia de renunciación o desposesión (siempre forzadas).

El orden de dominio que regula las relaciones entre los victimarios y sus víctimas ordena las secuencias narrativas, como procesos simultáneos de mejoramiento (para el polo dominante) y degradación (para el polo dominado). Al mismo tiempo, la lógica de las acciones aparece regida por relaciones de hostilidad y agresión. Como en este tipo de relatos, la perspectiva narrativa establece un vínculo conjuntivo con las víctimas (dada su intención de denuncia y su voluntad solidaria), se los puede caracterizar como historias de despojo.[7] «El indio, a priori, es un despojado —afirma, con razón, Fernández Alborz—. No es dueño de su vida ni de sus vivencias, con una permanente huida de sí mismo y de su medio, una permanente ausencia, aunque permanezca clavado a la tierra de su ancestro de por vida» (1961: 48). En resumen, como señala Antonio Cornejo Polar, la novela indigenista, «cuenta en el fondo, una sola historia: la de la explotación de los indios» (1994: 195).

Fiel a su referente (el mundo andino) *Huairapamushcas* incluye tres tipos de actantes para desempeñar los roles de amos y esclavos: los blancos, siempre señores; los indios, siempre siervos y los mestizos que oscilan entre los dos polos según se relacionen con uno u otro: son siervos en relación a los patrones blancos, son amos, en relación a los indios. Esta condición pendular del mestizo lo convierte no solo en el personaje más interesante y complejo de la novela, sino, también, en el más propiamente novelesco, por su verdadera capacidad de transformación. Solo él tiene la posibilidad de cambiar de estatus en una sociedad caracterizada por el inmovilismo omnipotente del patrón.[8] y el quietismo resignado y fatalista del indio.[9] En realidad, más que una novela indigenista, *Huairapamushcas* es una novela de mestizaje.

por no provenir la denuncia de los propios explotados, sino de los 'pregoneros' extraños al grupo cuya situación se analiza (8-9). De allí que, en cierto sentido, y a la luz de las precisiones de Mariátegui y Cornejo Polar y de las propias acotaciones de Icaza, acierta Fernando Alegría, cuando afirma respecto de Icaza que: todas sus novelas y cuentos muestran una falta de interés por descubrir lo que puede ser el alma del indio. Para Icaza, por extraño que parezca, el indio es un misterio, un ser a quien se mira desde afuera y desde lejos (Alegría 1959: 247).

7. Cf. Ostria González 1980.
8. *Gabriel —latifundista hecho y derecho a esas alturas— había adquirido una personalidad omnipotente, capaz de perdonar o aplastar a su antojo las prosas ladinas del cholerío altanero y desubicado o el hurto y la pereza de la indiada esclava. Cosa curiosa: no quería luchar, no tenía contra quién irse, a quién dominar.* [...]; *todos hablaban de él como de algo divino, misterioso e intocable* [...]. *Había llegado a ser, en resumidas cuentas, el telón de fondo para aforar la tragedia de los indios y de los cholos de los campos, de los caminos, de los pueblos, de las ciudades* (605).
9. *Cansados con la desilusión de quienes han perdido la última esperanza y se sienten solos...* (631).

Una lectura atenta de *Huairapamushcas* pone en evidencia, nuevamente, «la seducción que ejercen (en Icaza) las cuestiones nacionales que revelan el lado negativo de nuestro vivir» (Rojas 1948: 201). Icaza «establece una tabla de valores negativos como producto de la civilización capitalista» (Fernández Alborz 1961: 37), que quiere denunciar y para ello, recurre, por una parte, a lo que Agustín Cueva ha denominado la 'estética de lo horrible' y, por otra, a la estructuración de una visión infernal del mundo andino, en la que los personajes y las relaciones entre ellos y con el espacio cultural aparecen caracterizados por los signos del oprobio, lo ominoso, la culpa, lo réprobo. En este sentido, la novela de Icaza anticipa un tópico fundamental de la narrativa posterior, cual es la idea del espacio americano como infierno, o como paraíso al revés, característico de novelas como *El Señor Presidente*, *Hijo de Hombre*, *Pedro Páramo*, *El lugar sin límites*, *Cien años de soledad*, *El astillero*, etc.

En el texto se entrelazan, fundamentalmente, tres historias: la de la comunidad indígena, la del pueblo de cholos y la de la hacienda:[10] tres historias de odios y rencores situadas en tres ámbitos diferentes, marcados como los espacios propios de los respectivos tipos de protagonistas, igualados sin embargo, en su condición de infernales. Tiene razón Agustín Cueva cuando afirma, que *Huairapamushca* «desarrolla, hasta los límites del simbolismo, el tema de la crueldad de los cholos, determinada por la injusticia de toda la sociedad. [...]; el orden social extiende su inhumanidad a todos los niveles: los oprimidos se devoran entre sí por razones de supervivencia; los explotados no luchan por abolir la explotación, sino para convertirse, a su turno, en explotadores; los 'huairapamushcas dan las espaldas al ancestro aborigen, símbolo dramático de su condena. Y el destino indígena es tanto más cruel cuanto que aquí ya ni siquiera se trata de indios 'de hacienda', como los de *Huasipungo*, sino de los integrantes de una de aquellas comunidades marginales que irónicamente se llaman 'libres' y disfrutan de una vida aparentemente independiente, por hallarse asentadas en tierras propias [...]; pero, en realidad, se encuentran involucrados en el sistema general y sometidos a constante asedio, de suerte que tarde o temprano sucumben ante el embate de grupos más fuertes» (1969: 14).

Como se recordará, *Huairapamushcas* se inicia con la llegada del nuevo amo (Gabriel) a la hacienda de su suegro. El ingreso al mundo andino es caracterizado como un cruce de umbral hacia un mundo desconocido, en el que el extraño se siente desorientado:

10. *Huairapamushcas* [...] presenta nuevos enfoques de las relaciones entre terratenientes, cholos pobres e indios, y analiza el destino de estos últimos en otra esfera de la organización social ecuatoriana: la comunidad, de origen precolombino. (Cueva 1969: 14).

— ¿Falta mucho para llegar? —interrogó en alta voz buscando apoyo entre la bruma que lo borraba todo. [...]
— No veo nada. La niebla...
— Suelte las riendas y deje que la bestia siga el camino.
— Los huecos, los barrancos, las quebradas...
— Del suelo no ha de pasar... [...].

Aquel andar a ciegas, borroso, lo más cercano a los ojos, oprimía en el coraje y en las prosas ciudadanas del flamante latifundista. Con grito primitivo —temor y protesta a la vez— llamaba de vez en cuando a su acompañante. (460-1).[11]

Luego viene el descenso (¿al infierno?) «*—Hacia adelante un chaquiñán tortuoso descendía por la ladera*» (463)—. Y la llegada al pueblo: «*un montón de chozas y casas pardas* [...], *calles—más que tortuosas, sórdidas—* [...]. *En la plaza —potrero pelado y aire estremecido de moscas y malos olores— hozaban unos cerdos y vagaban unos burros*» (463-4). El arribo a la casa de la hacienda, La Providencia, no es mucho mejor: una criada india se le acerca solícita para quitarle las botas: *algo imprevisto descompuso y agravó entonces el desconcierto de Quintana. Era el olor a miseria y a suciedad que despedía aquella mujer aferrada a sus pies. Un vaho tibio de sudores recónditos, de boñiga fresca, de carne podrida, de chiquero al sol, de perro mojado. Algo que se metía por los poros para revolver las entrañas* (465).[12]

Así, el ámbito andino no se va a caracterizar, preferentemente, por sensaciones visuales o auditivas (las más valoradas desde el punto de vista espiritual y artístico),[13] sino por olores y olores nauseabundos: éste será el primer síntoma de la condición degradada del mundo en el que a Gabriel Quintana le ha tocado ser el amo. Justamente, la paulatina 'andinización' del flamante dueño de la Providencia se expresa como un vaho que se *aferra pegajoso, algo que gana terreno en lo salvaje de la sangre —vaho que sintetiza los malo olores del campo : trapiche, chiquero, mortecina a la intemperie, tierra podrida—* (473). De igual manera, la percepción de la inminente desaparición del modo de vida india es sentida como «*maldito olor a moribundo*», hacia el cual el terrateniente es atraído por un mismo impulso inconsciente de muerte:

11. Cito por la edición de *Obras escogidas*, México, Aguilar, 1961.
12. Véase otros ejemplos, abundantes en toda la novela: *le fue extraño y repugnante el olor, la penumbra y el tizne de los galpones, del trapiche, del chozón para huasicamas, del redil, de los chiqueros y del horno que se amontonaban en torno de la casa* (465); *olores a mondongo, a boñiga, a trapo sucio, a humo de leña tierna* (487); *un olor a ropa guardada en baúl de cuero* (487); *la multitud, apiñada y expectante, olía a fruta podrida* (573); *infestando el ambiente con olores a boñiga, a perro mojado, a barro podrido* (613).
13. Imágenes preferidas por otros indigenistas: recuérdese, *Raza* de Alegría, *Los ríos profundos*, de José María Arguedas, por citar tres obras clásicas del género.

Un raro orgullo y angustia a la vez, experimenté al tropezar con la vida privada de los runas. Sucios, miserables, indiferentes, tristes... Algo agoniza en ellos. Algo muere. [...] Se descomponen. Su maldito olor a moribundo lo denuncia. No obstante, tengo que confesarlo, aquello me atrae, me seduce. Mi deseo se arrastra hacia las formas simples, hacia lo hediondo y tibio de la carne. La longa Juana, olor a cadáver y a fecundación (477). El mejor dotado para sobrevivir en tal ambiente es, precisamente, el cholo Isidro Cari que tiene *olfato de perro rastreador* (619).

Para Agustín Cueva, «la intención última de la estética de lo horrible [...] no constituye solamente una respuesta a la estética colonial de lo 'sublime', sino que obedece sobre todo a la necesidad de descubrir la naturaleza del orden social imperante, mostrando el contenido y los productos reales del mismo». En última instancia, el feísmo practicado por Icaza viene a ser la expresión de «la degradación óntica provocada por la explotación económica» (1969: 9).

Como hemos dicho, el feísmo descriptivo se combina con una representación infernal del mundo, representación de raíz cristiana, pero visiblemente 'contaminada' con elementos de la cultura aborigen. Se trata, pues, de una visión sincrética, de carácter popular, a través de la que se simboliza, por una parte, el franco proceso de degradación social y cultural del mundo andino ecuatoriano (tal como lo ve Icaza) y, por otra, el conjunto de temores ancestrales y miedos históricos de grupos humanos sometidos permanentemente a relaciones de violencia.

Desde el principio, la onomástica cumple una clara función indicial, en tanto se organiza como parodia de santoral: Manuel, Gabriel, Isidro, Pablo no tienen nada de santos. Gabriel es, por añadidura, el dueño de la Providencia, cuya *casa antes de pertenecer al patrón Manuelito había sido de un viejo avaro. Un mal hombre que dicen que arrojaba en las llamas del horno a las guaguas de las longas que les había preñado* [...]; *Todo, según dicen, porque se le metió entre ceja y ceja querer ser santo* (467). Gabriel, por su parte, llegará a ser un demonio con apariencias de 'taita Dios': *Taita diablo blanco aparece no más como Taita Dios* (562).

A su vez, el origen del pueblo mestizo, Guagraloma, se vincula al nacimiento de un hijo que aquel «*amo patrón grande, su mercé*», dueño de la Providencia engendró en una india, que para escapar del «*odio y la venganza*» de aquel 'santo varón' huyó hacia unas laderas baldías:

Llegó cubierta de barro, arañando a gatas el terreno deleznable. Dicen que al caer sin aliento entre las breñas y el chaparral abrió los ojos bajo un cielo de párpados cerrados, negros, lanzó un grito, luego otro y otro que rodaron en eco sordo y profundo por los barrancos; empuñó la tierra donde apoyaba las manos, arqueó el cuerpo y... Absorta en su dolor estiróse suavemente hasta sentir con los muslos algo tibio y baboso que lloraba a su lado. Los viajeros en minga de caridad y compasión, dieron a la mujer techo de paja sobre la piel rugosa del gran guagra (514).

Se trata, evidentemente, de un relato que reescribe el nacimiento de Jesús, invirtiendo sus valores y sentidos. Un contrarrelato que narra el nacimiento de una estirpe maldita, producto de una violación, de una estirpe condenada al odio, al rencor, a la venganza. Un nacimiento sin ángeles que lo anuncien, sin señales celestes, sino, por el contrario, acontecido bajo *un cielo de párpados cerrados, negros.* Guagraloma es, así, el antecedente de las Comalas y los Macondos venideros.

El niño nacido allí no es el hijo de Dios, sino el hijo del demonio, del huaira, y el pueblo que de él se origina, no es el pueblo de Dios, sino del diablo: *Cuentan que cuando el hijo estuvo crecido, pactó con el demonio [...]. Un poco más tarde aparecieron junto al rancho rústico los primeros síntomas de la feria* (514).

Guagraloma es, pues, desde el principio el lugar donde habita el mal, donde todos los actos se realizan *con saña y crueldad* (572); donde hasta lo santo se corrompe *con furia de blasfemias y oraciones* (574); donde el demonio burlón instala una pelea de gallos en medio de la calle por tentar al cura que pasará por allí con el Santísimo. En Guagraloma no son posibles los milagros, porque «*La bondad que llega del cielo no puede caer en beneficio de las almas entregadas al demonio, de la codicia, del robo, de la traición a los amos..., pensaron a un tiempo los cholos y las cholas* (576). *Somos de mal natural. Usted, yo, él. ¿Qué quiere si hasta Taita Dios se burla de nosotros*»? (584)

Este infierno andino, claro está, no es un infierno intemporal, ahistórico, sino un infierno construido por los seres humanos; se trata de lacras sociales y no naturales. En tal ambiente de degradación y opresión no es posible el amor. En consecuencia, las relaciones entre los hombres y entre los grupos humanos están regidas por el odio.

Cada uno ve en el otro al enemigo, al demonio. Para los indios, el amo es «*taita diablo blanco*» (530) y el mestizo es «huairapamushca», es decir, el hijo del viento, del Huaira, del viento malo, del demonio, del taita diablo blanco. «El Huaira no es solo elemento de agitación natural; es también viento moral, odio y resentimiento acumulados durante siglos» (Fernández Alborz 1961: 51); es *el viento malo que persigue a los naturales. El viento malo que, sin saber cómo, deja preñadas a las hembras* (506). El Huaira es el demonio:

> *En el hueco del Huaira hemos estado —murmuraron en coro los indios huasicamas.*
> *— ¡Cierto! Esto llaman la quebrada del diablo, del Huaira malo, como dicen los naturales — comentaron los cholos...*
> *— Cogidos del Huaira Malo como las guarmis —murmuraron los indios huasicamas entre dientes* [595-6].

Los hijos del viento, del Huaira-Demonio son los mestizos: *la longa Juana* (sintiendo en sus entrañas al hijo del amo) *se sentía más y más huairapamushca*

(542). Como se ve, la novela plantea, al igual que otros textos de Icaza, uno de los problemas que lo obsesionan: el conflicto cruel, de dimensiones fratricidas, que enfrenta a indios y mestizos (Cueva 1968: 5); «el libro es un cañamazo de monólogos repujados en barroquismo de furia homicida», advierte Fernández Alborz (1961: 51). En efecto en una sociedad regida por relaciones de violencia no puede existir un verdadero diálogo. De allí que en *Huairapamushas* sean mucho más significativos los monólogos, casi siempre mediatizados por la voz del narrador.

El odio hacia los mestizos, lo expresan las mujeres de Yatunyura que al comentar la llegada de la india Juana, casada con el comunero Pablo Tixe, pero embarazada por el amo Gabriel, sentían que la comunidad estaba siendo invadida por el Mal y *se santiguaban tratando de ahuyentar al demonio vestido de huairapamushca*, cuya instalación en la tierra de sus mayores, *tomaba proporciones de maldición, de ave del infierno traída por los vientos del demonio. La letanía de la indiada creció en preludio de calamidades: Taita diablo parece. Vendrá la desgracia* [...] *Nos agarrará el diablo colorado* (531).

> *Ariii Huairapamushcas...*
> *Era la palabra —flagelo y venganza— que ardía en la sangre de la indiada desde la oscura fantasía de Taita Viracocha, desde la memoria trágica de la aparición de los hombres blancos y barbudos que llegaron con el mal viento* (532).

Todos son demonios, sienten más que piensan los brujos de la comunidad:

> *...en el alma de los brujos* [...] *—resonancia diabólica de la amargura corchada y fermentada bajo esa cáscara de humildad, de temor y de indiferencia de la gran masa de indios—, hervían viejos impulsos subconscientes: «Todos son huairapa-mushcas... Los blancos, los cholos, los curas, los tenientes políticos, los santos, las Vírgenes, los rezos, los cantos, las voces, las casas en el pueblo... Como hierba mala aplastan al pobre natural... Huairapamushcas... Bandidooos...»* (541).

Frente a la inminente hecatombe, los indios se quejan, impotentes

> *...rumiando odio por la injusticia de las gentes de Guagraloma —en los viejos tiempos los patrones les quitaban la tierra a bala; ahora los cholos, hijos de indio o de india con algún huairapamushca, les arrancaban el resto en complicidad taimada con el río* (625).

El odio de los indios es 'generosamente' correspondido por los mestizos:

> *Sangre de runa; atatay. Eso es lo que nos tiene jodidos* (piensa Isidro), *maldiciendo mentalmente de los indios* (614). *A ellos es más fácil liquidarlos para poder sobrevivir.*

Si acabamos con los runas quedamos nosotros. ¿Por qué no? Los de arriba hacen lo mismo con los que estamos en la mitad. En la mitad... (594).

Todos sacan de lo mismo. ¿De dónde, pes, entonces? ¡De la sangre de los runas! [...] *De la sangre de los runas tengo que sacar... Tengo que exprimirles* (503-4).

En Guagraloma, en tanto, al oír los tambores y flautas de los comuneros, presagiando venganzas, *el vecindario comentó desde el amanecer: La música maldita* [...]. *Indios del demonio* [...]. *¿Quién para que se meta en ese infierno? (536).*

Al aproximarse el fin de Yatunyura, la comunidad india, y el triunfo de Guagraloma, el pueblo mestizo, el proceso de demonización parece intensificarse: el indio Pablo Tixi, —con infernales bravatas— *mezcla de demonio, en el vértigo de una urgencia sin límites, al borde de todas las crueldades*, se venga de los rapaces huairapamushcas, quemándoles las manos (568-9), castigo que éstos evocarán al momento de provocar la muerte de aquél: *aparecieron de pronto—centuplicados ardores— las candelas del fogón, el olor a carne asada, la fuerza cruel de taita diablo runa, montado sobre ellos* (636). Isidro Cari, por su parte, consumado su plan de ensanchar sus tierras, desviando las aguas del río en contra de las posesiones indias, se muestra *lleno de esa diabólica obsesión que había transformado su gesto humilde y ladino de mayordomo en mueca altanera y vengativa de cholo amayorado* (608-9): los yatunyuras exhiben *sus atavíos infernales* [613] y *los mellizos: las manos coloradas como de diablo* [...] *siempre mismo huairapamushcas* (628), *al impulso de una diabólica curiosidad* (633), con sorpresa diabólica [636]. Desesperados, los indios se convencen de que la Virgen no es 'mama', sino huairapamushca:

— *¿No decían que era Mama del pobre natural?*
— *¿Cómo, pes?*
— *Cara de huiarapamushca.*
— *Vestido de huairapamushca.*
— *Adornos de huairapamushca.*
— *Corona de huairapamushca.*
— *Guagua de huairapamushca.* (631)

El momento culminante, en cierto modo apocalíptico, lo constituye la demonización de la naturaleza, el desmoronamiento de la tierra por la acción de las aguas embravecidas del río:

El terror de los primeros momentos, agravado por el huracán que estremeció la pared de la montaña tapizada con ese verde fúnebre de los follajes húmedos, por el sonoro y tumultuoso llegar de las aguas, por la queja de la tierra al deshacerse, armó por todas partes—grupos en fuga— un diálogo de quejas y de reclamos urgentes (627). *...el agua*

[...] *había llegado esta vez con ímpetu diabólico* (610); *con furia de huairapamushcas* (611); *maldito río que se dejó convencer por los huairapamushcas* (626). *Nunca el agua había sido tan cruel y brava como entonces, nunca subió tanto, nunca se atrevió a entrar en la iglesia, nunca pudo trepar hasta el charro* (627). *El río: —Bramando como Diablo. —Silbando como Huaira maldito* (638).

Entonces solo es el llanto y el crujir de dientes de los condenados de la tierra: *Todo cae sobre el pobre yatunyura. La peste, el hambre, el polvo, la creciente* (611).

...ver surgir entre las malditas aguas lo que siempre estuvo en esa tierra querida. Sólo en las tinieblas, cuando nadie podía ver, cuando toda esperanza era barrida por el viento, por el ruido monótono de la lluvia, por la negrura de una noche sin fin, aquella muchedumbre alelada rompía a llorar en tono de sanjuanito de velorio. Alguien, el más desesperado, el menos valiente, rompía el silencio con grito y convulsión endemoniadas. Luego le seguían todos en coro de almas en pena, de fantasmas encadenados (612).

La *noche sin párpados* del principio, vuelve a imponerse como tinieblas de una *noche sin fin*. Es la condenación definitiva. En el momento supremo, el árbol yatunyura, símbolo de la comunidad, que otrora la había defendido de las arremetidas del Huaira, cae derrumbado por hacha de los mellizos huairapamushcas, que utilizan su tronco como puente para pasar a la otra orilla, a la orilla deseada: *Y al caer el viejo Yatunyura, tembló la tierra, el abismo no pudo tragarle —alcanzó con su copa frondosa la orilla chola—. Sobre ese puente huyeron los longos huairapamushcas* (639).

Esa imagen que cierra la novela, constituye un doble movimiento narrativo y simbólico: significa, por un lado, la derrota y condenación de los indios, la clausura de su modo de vida, y, por otro, el horizonte abierto, lleno de posibilidades para la cultura mestiza, que es la verdadera protagonista de la novela: el empleo de una escritura capaz de sugerir las formas orales de comunicación coloquial, registros eminentemente mestizos, la presencia de formas sincréticas de religiosidad (ritos, oraciones, ceremonias), fiestas, comportamientos sociales, públicos y domésticos, la perspectiva asumida por el narrador, las categorías vigentes de mundo, el empleo de las formas realistas de la novela, todo ilustra un proceso textual que tiende a expulsar las formas aborígenes de vida y a privilegiar la occidentalización del mundo andino, más allá de la anécdota contada.

A nivel agencial, la supremacía del mestizo tiene sus signos en el triunfo del proyecto personal del cholo Isidro Cari: *Fue así como el mayordomo de otro tiempo, se convirtió —por sus propios métodos— en el productor número uno de aguardiente de toda la región, o sea, en un nuevo y curioso tipo de cholo gamonal* (622-3). Y, sobre todo, en el cruce de umbral hacia la orilla chola de los pequeños huairapamushcas, Jacinto y Pascual: los guiaba una misteriosa ambición que

apuntaba en secreto —desde siempre— hacia su transformación en cholitos de Guagraloma o de cualquier otro pueblo de la sierra (639).

En este punto radica, a mi entender, una contradicción no resuelta en la obra narrativa de Icaza, especialmente notable en *Huairapamushcas*. Se trata de dos visiones del mestizo difícilmente conciliables.[14] En efecto, en ésta como en otras novelas (*Cholos*, *El chulla Romero y Flores*), se observa una oscilación entre una idea más bien utópica del mestizo, que tiende a concebirlo como el proyecto de hombre nuevo, emprendedor, voluntarioso, capaz de superar cualquier obstáculo y de llevar a cabo ciertas ideas de progreso y de modernidad, con asiento en una nueva clase social, generalmente identificada con la clase media,[15] y una concepción abyecta del mestizo (que es la dominante en *Huairapamushcas*), en que se lo caracteriza como una personalidad resentida, hipócrita, vengativa, jactanciosa, inescrupulosa, en general de dudosa moralidad.[16] Así, el realismo de Icaza, por un lado, restringe o suprime la posibilidad de existencia de culturas plurales (las categorías de mundo que maneja Icaza pertenecen fundamentalmente a la cultura occidental), pero, por otro, no deja de entender la acción degradadora del paradigma dominante como catástrofe ecológica y cultural.

Pero este es ya, tema de otra disertación. •

14. Sobre los tipos de mestizo, cf. Spitta 1995.
15. He aquí algunos ejemplos textuales: *sin amparo, solíticos, tenemos que ser machos, no temblar por pendejadas, ganar la vida como venga* (476). Aun cuando el dueño de la Providencia no entendía bien al cholo —rara mezcla de desprecio y de temor— le sentía necesario, y lo que era más curioso, le intuía como una fuerza avasalladora del futuro (588). No saben que hay que luchar para conseguir algo, carajo... Hay que joderse primero... (608). Sus afirmaciones golpearon en las tinieblas con la fuerza y la alegría de la voz que ha dado con la solidaridad y el sacrificio de los suyos para entrar en la lucha —buena, mala, criminal, traidora— de su destino (618)
16. Véase, por ejemplo: —*el cholo saboreando esa venganza extraña con la cual él creía alejarse de su raíz esclava, de su sangre india* (503). *Isidro Cari, con hipocresía sin límites, no cesaba de explotar y de envolver engañosamente a Gabriel en todos los negocios de la hacienda* (522). ...*aquel fondo amargo y receloso del cholo* (510)....forma dubitativa, imprecisa con la cual solía anunciar las cosas (474). ...en tono socarrón y jactancioso —el que usaba en el trato con los de su clase (475).

Obras citadas

Alegría, Fernando. 1959. *Breve historia de la novela hispanoamericana*, México, De Andrea.

Carrión, Alejandro. 1962. «Icaza, Jorge (1906)», *Diccionario de Literatura Latinoamericana. Ecuador*, Washington D.C., Unión Panamericana.

Carrión, Benjamín. 1958. *El nuevo relato ecuatoriano.* Crítica y antología, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2a. rev.

Cornejo Polar, Antonio. 1980. *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Lima, Lasontay.

Cornejo Polar, Antonio. 1994. *Escribir en el aire.* Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas, Lima, Horizonte.

Cueva, Agustín. 1968. *La literatura ecuatoriana*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Cueva, Agustín. 1969. *Jorge Icaza*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. (Citamos por una copia mimeográfica hecha en la Universidad de Concepción, Chile, s.a.).

Fernández Alborz, Francisco. 1961. «El novelista hispanoamericano Jorge Icaza», prólogo a J. I. *Obras escogidas,* México, Aguilar.

Icaza, Jorge. 1961. *Obras escogidas*, México, Aguilar.

Larson, Ross F. 1965. «La evolución textual de *Huasipungo* de Jorge Icaza», *Revista Iberoamericana*, 60: 209-22.

Mariátegui, José Carlos. 1976. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Barcelona, Crítica.

Ostria González, Mauricio. 1980. «Dualismo estructural y unidad textual en la narrativa de José María Arguedas», *Estudios Filológicos*, 15: 81-104.

Rojas, Ángel F., 1948. *La novela Ecuatoriana*, México, F.C.E.

Sánchez, Luis Alberto. 1968. *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Gredos.

Spitta, Silvia. 1995. «La abyección del mestizo en la obra de José María Arguedas», en Pamela Bacarisse (coord.), *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*, Pittsburg, University of Pittsburg, t. II: 101-9.

Zum Felde, Alberto. 1959. *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*. La narrativa, México, Guarania.

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
7/1997/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

Los monos enloquecidos en el país de las maravillas: paradigma, zonas de contacto, zonas de «macidez»

Humberto E. Robles

Los monos enloquecidos (1931/1951) es la novela póstuma, inconclusa, de José de la Cuadra. Ha pasado fundamentalmente inadvertida; un buen número de escritos del mismo de la Cuadra le han hecho sombra.[1] Hoy por hoy, sin embargo, es quizás la obra que más se presta a mayores posibilidades de lectura, la que mejor trasunta la crisis y los varios derroteros que reclamaron la atención de su autor, la que mejor capta el paradigma de la época.

En *Los Sangurimas* (1934), la «novela montuvia» del guayaquileño, hallamos el siguiente juicio, atribuido a los semanarios de izquierda:

> En el agro montuvio... hay dos grandes plagas entre la clase de los terratenientes: los gamonales de tipo conquistador, o sean los blancos propietarios, y los gamonales de raigambre campesina auténtica, tanto o más explotadores de los hombres del terrón... del montuvio proletario... que los mismos explotadores de base ciudadana. Aristocracia rural paisana, que pesa más todavía que la aristocracia importada, de la cual gana en barbarie. (1958, 509-10)

Caso aparte, en 1936 de la Cuadra escribió un corto artículo titulado «El libro del semestre», artículo que no pareciera ser más que una reseña de «Del agro ecuatoriano», una colección de ensayos que acababa de publicar Pío Jaramillo Alvarado, prestigioso investigador de cuestiones indígenas. Ese artículo, sin

1. Caben aquí: *Los Sangurimas* (1934), «La Tigra» (1935) y cuentos como «Banda del pueblo», «Olor de cacao», «Chumbote», «Calor de yunca», que han sido recogidos en más de una antología. Asimismo, importa tener en cuenta al ensayista: *El montuvio ecuatoriano* (1937), un buen manojo de ensayos teóricos, y crónicas de singular significado como «El caballero Pigafetta».

embargo, le dio la oportunidad a de la Cuadra para identificarse con la política cultural que rezumaba lo que Jaramillo Alvarado exponía:

> [El libro] es, antes que nada, una leal exposición de la verdad del medio natural del Ecuador, tan inflado de fábula, tan *país de Alicia*, y que, por debajo de sus pomposas apariencias, oculta una incurable lacería. Jaramillo Alvarado procura cortar las alas a *nuestra fantasía, que es quizás lo único rico y exuberante de veras que tenemos en el patrimonio.* Yo estoy de acuerdo con esta operación de cirugía, *con esta campaña de sanidad mental colectiva.* Hasta he sostenido la necesidad de desterrar aquellas ilusiones populares... acerca de nuestra presunta maravillosa riqueza, que tanto daño nos han venido causando desde los días oscuros de la Patria Boba... Es solo en la conciencia de nuestra verdad que haremos gestión de provecho y encontraremos nuestras potencialidades constructivas. (1958, 979-80. Subrayado mío.)

Los escritos mencionados remiten a perspectivas sincrónicas que informan el paradigma cultural que gobierna la generación del 30 en el Ecuador. Paradigma que plasma, por igual, *Los monos enloquecidos.*[2]

A costa de *Los monos enloquecidos*, y esto me incumbe, las lecturas críticas han venido repitiendo que la colección de cuentos *Repisas* (1931) encarna el momento de ruptura en el presunto cambio de orientación de intereses que se perfila en de la Cuadra. El hecho es que vista la cuestión con más pausa, la producción del autor guayaquileño no es tan fácil de encasillar. Incluso podría decirse que en su obra se disciernen tendencias que compiten, que se transforman, y que vuelven a aparecer.[3] Y no era de esperar menos, dada la época de ambivalencia y crisis que

2. Seguimos, por analogía, la sin duda compleja e influyente, y hasta controversial, noción de paradigma elaborada por Kuhn ([1962], 1996, 179-82). Paradigmas «are... community-based activities. To discover and analyze them, one must first unravel the changing community structure... A paradigm governs... not a subject matter but rather a group of practitioners. Any study of paradigm-directed or of paradigm-shattering research must begin by locating the responsible group or groups... What do its members share that accounts for the relative fulness of their professional communication and the relative unanimity of their professional judgments?» Kuhn tiene en cuenta las ciencias. Nosotros derivamos de su pensamiento la idea de una comunidad o grupo que, con las variantes particulares, revela ciertas preocupaciones, valores, generalizaciones simbólicas, y posibles soluciones a la crisis o encrucijada que se disciernen en el ámbito inmediato que comparten los miembros del grupo. *Los monos enloquecidos*, sugerimos, se presta a una lectura «paradigmática» que remite a ciertos modelos y que habría que comprobar teniendo en cuenta no solo otros escritos del mismo de la Cuadra, sino también de sus compañeros, e. g., del Grupo de Guayaquil.
Una mayor comprensión de esos textos sería releerlos «by recapturing out-of-date ways of reading out-of-date texts» (Kuhn, 1979, xiii).

3. Téngase en cuenta, e.g., que de la Cuadra había publicado en 1923, en el primer número de la revista *Germinal* de Guayaquil, el cuento «El desertor» que más tarde fue recogido en *Repisas* (1931) y que de hecho encaja dentro de la vena del realismo social que se viene asociando con el Grupo de Guayaquil y la generación del 30. Eso ocurría, pues, muchos años antes de

le tocó vivir a de la Cuadra —pequeño burgués con visos de aristócrata; y, pequeño burgués con voluntad de identificación colectiva—. Tal es el caso que casi podría adjudicársele al hombre de la Cuadra, (¿y por qué no a toda la generación del 30?) la siguiente advertencia tomada de *Vida del ahorcado*, la «novela subjetiva» que Pablo Palacio publicó en 1932:

> [S]oy un proletario pequeño-burgués... un producto de las oscuras contradicciones capitalistas que está en la mitad de los mundos antiguo y nuevo, en esa suspensión de aliento, en ese vacío que hay entre lo estable y el desbarajuste de lo mismo. Tú también estas ahí, pero tienes un gran miedo de confesarlo porque uno de estos días deberás dar el salto y no sabes si vas a caer de éste o del otro lado del remolino. Mas aquí mismo estás enseñando las orejas, amigo mío, tú, enemigo del burgués, que ignoras el lado en donde caerás después del salto.
>
> Pero ya me lo aclaras todo: Estoy viviendo la transición del mundo. Aquí, delante de mí, está la volcadura de campana, del otro lado de la justicia, y aquí mismo, dentro de mí, están todos los siglos congelados, envejecidos y grávidos. Yo tengo un amor en estos siglos; yo tengo un amor en esta volcadura. (9-10).

Los monos enloquecidos compendia y elabora los tres factores sugeridos: 1. un examen de cómo el terrateniente ecuatoriano llegaría a serlo —su historia, sus atributos, su manera de pensar; 2. el espíritu de revisión histórica, de «campaña de sanidad mental colectiva» de la vida nacional ecuatoriana tan inflada «de fábula, tan [de] país de Alicia»; 3. una expresión de los paradigmas generacionales

que apareciera *Los que se van. Cuentos del cholo y el montuvio* (1930), en que colaboraron Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert. Ahora bien, ese detalle bibliográfico, por cierto, plantea serias preguntas sobre la producción literaria de la época. De igual modo, y ya en pleno apogeo del realismo social del 30, de la Cuadra reproduce cuentos que remiten a una literatura rosa y galante, sentimental, frívola diría la crítica. «Si el pasado volviera», e.g., apareció reimpreso en el No. 152, 1932, de la revista uruguaya *Vida Femenina*; y, otros relatos que también reimprimió dentro de esta última tendencia —fechados en 1923 y 1926— son «El amor que dormía» y «Madrecita falsa». El primero en *Vida Femenina*, No. 142, 1930; y, también en el No. 114, mayo, 1933, de *Semana Gráfica* de Guayaquil. El segundo, firmado en 1923, volvió a aparecer en el No. 230, octubre de 1935, de *Semana Gráfica*.

Así, persuade que de la Cuadra seguramente también pensaba en su propia producción, cuando en el artículo referido sobre Publio Falconí dijo «Que ventura es de artistas el magnificar metamorfosis 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» (149). Ese reeditar de los cuentos anotados puntualiza lo dificultoso que es encasillar la producción del guayaquileño. El hecho de que la crítica haya preferido juzgar esos tres últimos relatos mencionados como superados y de menor valía, plantea preguntas una vez más no solo sobre el paradigma que determina a la generación del 30, sino también sobre el paradigma que la recepción de una tradición crítica ha impuesto respecto de la producción de esa generación, promoviendo esto o aquello como de mayor o menor valor por esta o aquella razón. Mucho dice todo ello sobre la pertinente cuestión de la sociología del gusto literario.

y personales que se manifiestan en de la Cuadra, en su producción estética y ensayística.

En conjunto, esos tres factores remiten a un paradigma de valores compartidos, a un proyecto cultural cuya meta, en el fondo, no era otra que la de señalar anomalías en vigencia. El objetivo sería promover una revisión histórica de la conciencia nacional con miras a efectuar cambios en las estructuras de poder que regían la esfera pública, el ámbito social, y el sentido de identidad ecuatorianos.

II

Los monos enloquecidos es un recuento de la historia personal y familiar del marino guayaquileño Gustavo Hernández da Fonseca y, por contigüidad, de su ciudad natal. El designio es exponer el sistema económico, racial y de clase que representaba el terrateniente criollo de principios de siglo. La novela destaca las consecuencias nocivas de la política oficial agraria de la colonia que permitía que la metrópoli, por el mero hecho de ser «súbditos fidelísimos de su Católica Majestad», concediera tierras a los que arribaban a los confines de la periferia (de la Cuadra, *Obras* 621). Política agraria que privilegiaba a segundones que, por línea directa o torcida, presumían, reclamaban o arreglaban derechos de alcurnia, con el resultado de que el hidalgüelo de reciente arribo se transformaba a corto plazo en encomendero, en señor feudal, en progenitor histórico del moderno terrateniente —de los Gustavo Hernández da Fonseca, el protagonista de *Los monos enloquecidos*—. Esa política agraria consolidaba insólitos poderes, manifiestos en inconmensurables propiedades, secuela de la geografía imaginaria de los conquistadores que, sin más, se adjudicaban quiméricos linderos.

A los susodichos factores económicos, la novela añade uno psicológico, relacionado con el notorio derecho de pernada, cuya consecuencia directa fue el mestizaje que define aún a las clases latifundistas ecuatorianas. Trascendencia que conlleva un complejo de casta, de enajenación y de identidad. *Los monos enloquecidos* propone que el sentido de privilegio y abolengo es algo que se intensifica en los vástagos mestizos del hidalgüelo menesteroso:

> [Este] buscábase una doncella natural, lo más agraciada que encontrara, para que hiciera con él de concubina y servidora; y, como ésta le diera un hijo, quedaba de hecho constituido el mayorazgo. Al morir el padre, heredaba el mestizo los campos y los indios. Era seguro que él se preocuparía por aumentar los unos y disminuir los otros. Se sentiría vástago de quien lo engendró, mucho más noble que su mismo progenitor, y verdadera ave de presa. Haría cuanto estuviera a su alcance para volverse más rico, incluso matar a la madre para apoderarse de sus alhajas de oro bruto y ... (1958, 622-23)

He ahí, en resumen, la inferencia de cómo llegó a ser historia el moderno terrateniente. Los puntos suspensivos al final de la cita, sin embargo, insinúan además otro blanco, aluden a la tendencia del mestizo a borrar la identificación con lo indígena (entiéndase con la madre), a disimular lo que carecía de prestigio. Mas como ello no siempre era étnicamente posible, debido a los «feos saltos atrás», los Hernández se habían inventado, *simulaban* según la opinión de malintencionados, entronques con casas reales indígenas y, también, africanas.

Ese último particular —no obstante el talante de arregosto y mofa con que se lo refiere— exacerba la cuestión, dado el aún hoy en vigencia tabú y rechazo de identificación con lo negro prevaleciente en el país. Resulta claro que de la Cuadra no solo se propone desmitificar y parodiar las ínfulas y fantasías de las clases dominantes guayaquileñas, sino incluso ir más allá —insistir en que los componentes raciales que determinan el mestizaje costeño del Ecuador, sin excluir el de los «criollos» terratenientes, consignaban una mezcla histórica de amerindio, negro y blanco—. En este sentido y en otros, Gustavo Hernández da Fonseca deviene, por analogía, un digno progenitor de Don Nicasio, el gamonal protagonista de *Los Sangurimas*; y, asimismo, solo en proporción diferiría Hernández de las características raciales montuvias, expuestas por el mismo de la Cuadra en su *El montuvio ecuatoriano. Ensayo de presentación* (1937).

III

La reseña histórica de una clase y de un sistema va acompañada en *Los monos enloquecidos* de un repaso de la historia, tanto de la oficial, hegemónica, como de la elaborada por las clases marginadas. La una y la otra se revelan atizadas por la fantasía. El objetivo sería llegar a un conocimiento propio de la realidad histórica ecuatoriana, basado en la razón, para así proceder a construir un auténtico sentido de nación y de identidad nacional.

Los monos enloquecidos realiza ese cometido apelando a un patrón narrativo que cuenta con una rancia tradición, y que una y otra vez le sirve metafórica y literalmente a de la Cuadra, para hacer patente el trasfondo de sus ideas estéticas y para agenciar la política cultural de su comunidad intelectual: la necesidad de exponer un imaginario social históricamente falso. Ese patrón narrativo, que Curtius identificó como «metáforas náuticas» (128-30), se estructura en torno a la figura del joven adolescente que por a o b razón ansía viajes y aventuras y que, después de haberlas realizado, vuelve, cual hijo pródigo, a su país de origen donde entra en contacto con una realidad inédita, más fabulosa que cualesquiera de las extraordinarias y fantásticas aventuras que podría traer para contar. Simbólicos resultan los siguientes comentarios, a propósito de *Poemas ecuatorianos* de Publio Falconí:

Acaso convenga aquí hacer alegoría para exuberar la 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... (149-50).[4]

En *Los monos enloquecidos*, Gustavo Hernández (varón, hijo único, huérfano, de familia acaudalada), siguiendo el patrón del antiguo *topos* —adolescente maltratado por dos hermanas mayores, lecturas plenas de fábulas, aburrimiento, inclinación a la fantasía, ansias de lejanías ignotas— emprende el viaje que lo habrá de llevar alrededor del globo. De esas navegaciones y odiseas trae maravillas que contar, matizadas todas por su innata inclinación a lo fabuloso, a la hipérbole, a la exageración.

La primera parte de la novela comprende unos 30 años de la vida de Hernández por los mares del orbe, hasta su paulatino retorno a su país de origen. La segunda consiste en breves escalas en su ciudad natal, antes de proceder a vivir con su mujer, Yolanda, e hija, Alicia, en «Pampaló», el vasto y mítico feudo patrimonial ubicado tierra adentro, en la jungla de la costa ecuatoriana. Las ignotas y fabulosas experiencias náuticas ceden el paso a un mundo real, inédito, perturbador y extraordinario. La metamorfosis que resulta de ese contacto invita a alegóricas explicaciones.[5]

4. Al respecto, es interesante informar cuan a menudo de la Cuadra recurrió en varios de sus escritos sobre compañeros de generación suyos a la metáfora del viaje y de la vuelta al terruño, después de haber vivido otros horizontes. La parábola, inevitablemente, es que el viajero retorna para emprender un nuevo viaje, metafórico, hacia el autoconocimiento, hacia el interior, hacia lo propio y autóctono que habrá de contribuir a un mejor entendimiento de la realidad e identidad nacional. Sus siluetas biográficas sobre, e.g., Alfredo Pareja Diez Canseco [sic] y Jorge Carrera Andrade siguen ese patrón. Podría decirse incluso que la unidad que sostiene el libro *12 siluetas* (1934) se apoya en la búsqueda de lo propio.

5. Cabe aquí forjar un paréntesis en cuanto a Guayaquil, la ciudad natal de Hernández, en la que él solo apuradamente se detiene cuando vuelve al Ecuador. Ciudad que por el frente se vuelca hacia la ría y el mar abierto y que hacia atrás se remonta hacia el mundo oscuro y mítico, inadvertido y abandonado, de la jungla. Entre esos dos extremos se debate la ciudad, mirando hacia afuera y casi ignorando lo interior, viviendo entre la tradición y el cambio, entre una tradición arquitectónica y de valores que delatan el período de crisis que atraviesa la ciudad y que igual, por analogía, vive Gustavo Hernández.
La vida de éste encaja dentro de lo que de la Cuadra identificó en *El montuvio ecuatoriano* como un «fastuoso ausentismo» que, cual plaga natural, azota el agro montuvio. Hernández reflejaría el síndrome asociado con los «regresados», con el tránsfuga, manifiesto entre miembros de las clases privilegiadas, que solo tornan al suelo patrio en busca de fortuna (1958, 872-73).

Al entrar en la jungla, en *Los monos enloquecidos* desarrolla el encuentro/desencuentro de Hernández con una geografía física y humana a la que él se acerca solo en busca de cómoda fortuna. Búsqueda que acabará por abrumarlo. *Repercute* en Hernández el arrebato que le depara lo desconocido y misterioso. Hace barricada de la razón, se atrinchera en los modelos que ésta le facilita. No obstante, sucumbe más y más a los atributos primitivos de su ser. El latifundista Hernández parecería a la vez ilustrar tanto las *zonas de contacto* como las *zonas de macidez* a que hizo referencia de la Cuadra en 1933, en uno de sus ensayos más densos y apenas divulgado. La cuestión se plantea ahí en estos términos:

> Primeramente hay que considerar que las clases sociales, aun por la razón de su lucha permanente, no viven aisladas. Constantemente se interfieren; y, estas situaciones influyen... trasladando su influencia, por repercusión, desde las que llamaríamos «zonas de contacto» a las que llamaríamos «zonas de macidez», es decir a aquellas donde —por condiciones eventuales o permanentes...—, el espíritu de la clase social soporta instantes de transitoria inanidad o se manifiesta con desviaciones y contradicciones de ideología...
>
> Por elemental recurso estratégico, en las «zonas de contacto» accionan las brigadas de choques de las clases sociales en lucha; y, es obvio que esté en ellas el espíritu clasista, adoptando sus posiciones extremas. Una influencia de la una en la otra... sería imposible: la influencia se opera, pues, por repercusión, sobre las zonas de macidez. Ahora bien, la clase social que siente la influencia no la deja prosperar libre y arbitrariamente: por lo contrario, la enruta de manera a que sirva a sus propios intereses en perjuicio de los de la clase social que es sujeto activo de la influencia» (1986, 51, 54).[6]

Dentro del modelo que constituye *Los monos enloquecidos*, ni Hernández cede ni ceden los pobladores autóctonos del agro costeño que configuran el otro polo de las «zonas de contacto» —llámense ellos montuvios, indios o negros—. El resultado es que la novela enfrenta un mundo «moderno», eurocéntrico, propenso a colonizar y explotar, con un mundo primitivo. El choque que se produce es, pues, entre clases sociales que interpretan la historia de maneras radicalmente distintas. La intransigente disputa por la verdad histórica, sujeta a las fantasías de ambos lados, deviene el centro de la problemática que trasunta la narrativa, a la par que el alusivo punto de partida para construir una realidad ecuatoriana.

6. El concepto *zonas de macidez* exige explicación, especialmente el último de sus términos. *Macidez* parece ser un neologismo acuñado por el autor, probablemente derivado de «macizar» (rellenar lo que estaba hueco), consciente, sin duda, de que la palabra «macicez» (calidad de macizo) no cumplía con el propósito de la noción expuesta. Por otro lado, no se olvide el significado de la palabra «masa» (mezcla, conjunto de partes que forman un todo), al cual también remite el neologismo en cuestión.

Así, e.g., los peones negros de la hacienda, custodios de una tradición oral, «dejaban que se desbordara su fantasía», y se la relatan a Alicia de este modo:

> — Vea, blanquita; aquí jué onde sus papás encerraban a los presos. Ahí estaba la barra y er cepo; ahí las argollas; de ese gancho der techo, cargaban al varón que latiguiaban a narga pelada, blanquita... ¡qué horror! Izque se morían de tanto que los maltirizaban, mismamente como a Nuestro Señor Jesús Cristo... digo yo...

Hernández, a su vez, pronuncia su visión histórica:

> — No hagas caso, hija. Son mentiras. Nada más. Fantasías. Estos peones estúpidos son, en esos respectos, como los demás ecuatorianos. Mis compatriotas viven enamorados de un pasado que no han tenido, y tratan de forjárselo a toda costa, a su modo, presentándolo con pinceladas tenebroso, para hacerlo más atractivo; sin darse cuenta de que plagian miserablemente, apoderándose para su uso de historias de pueblos distintos, que las vivieron de veras, pero en circunstancias distintas, también...
>
> [...] me recuerda ahora la conciencia... a tus dos tías... Entre María de las Mercedes y Jesusa te habrían llenado la cabeza de cuentos de la laya de esos que te relatan los negros... Pero, mis hermanas te los habrían narrado a lo glorioso. (1958, 668-69. Subrayado mío.)

Lo paradójico es que Hernández, a pesar de sus desmentimientos, a pesar de presuntamente haber rechazado y socavado la historia de su familia, resulta un espejo en línea recta de los delirios de los conquistadores que siglos antes iban en busca de «el dorado», encajando así también, por contigüidad, dentro de los atributos de las aludidas «zonas de macidez». Los desmentimientos no serían más que meros desplantes al servicio de intereses particulares. Los actos transforman esos desmentimientos en retórica, en parodia.

Si los peones plagian una historia que «dizque» no han tenido, los Hernández, y los de su laya, insisten en ***refundir*** historias pretéritas. Así, e.g., impaciente con los frutos que le podría ofrecer la explotación eficiente y metódica de la riqueza maderera de su vasto latifundio, Hernández opta, sin entender o resolver ese paradigma económico, por la improvisación, por la solución fácil —se entrega con locura a la búsqueda de un quimérico tesoro, oculto, que la tradición de sus mayores refería—. Tesoro que podría ser, igual, piensa, un yacimiento aurífero.[7]

7. Estamos aquí ante un síndrome que remite, e.g., a los Buendía de *Cien años de soledad*, quienes, recuérdese, sin haber resuelto metódicamente un problema que las circunstancias les plantea, se lanzan con delirio hacia nuevas y fantásticas empresas e improbables subsecuentes soluciones, divorciadas, por cierto, del contexto histórico inmediato. En *Los monos enloquecidos*, Hernández recurrirá a la brujería del negro Masa Blanca, médico de curar, y a secretos mágicos aprendidos por Hernández, el marino, durante su estadía en Africa. Su necio

Sea como fuere, ese mismo Hernández que, consciente o inconscientemente, se precia de ser portavoz de una incipiente revisión histórica, acaba por entregarse al aprovechamiento de un patrimonio que, en intención, perpetúa la imperial ideología de sus antepasados terratenientes. Sigue siendo un feudalburgués empedernido, no obstante sus mofas y refutaciones frente a los de su clase. Sueña la metáfora del imperio:

> Veíase dueño de una mina en plena explotación, entregándola a la administración de una poderosa compañía norteamericana que le daba el cincuenta por ciento de las acciones; veíase ya, convertido en un nabab de la India, retirando fabulosos dividendos; veíase propietario de un yate hermosísimo, gallarda flor de los océanos, navegando otra vez, pero ahora como gran señor, las mismas rutas marítimas que recorriera antaño en humildes servicios marineros, de piloto, de mozo de cámara... (1958, 687).

Ahora bien, quien más intensamente vive las repercusiones y el traslado de influencias de las zonas de contacto a las de macidez es la hija de Hernández, Alicia. Esta pareciera buscar una salida a la encrucijada en que se encuentra, encrucijada que la lleva al deterioro psíquico, al borde de la locura. En efecto, es en Alicia —de padre ecuatoriano, si bien nacida en el extranjero— en quien repercute de modo especial la afectada historia de los peones del latifundio. Es en ella y con ella donde parece entrar en gestación el vislumbrado proceso de desmiticación histórica:

> [Alicia] Pensaba que sus antepasados —sus papás, como los llamaban los peones— habían sido unos salvajes dignos de épocas remotas de barbarie absoluta. Y, en lo íntimo de sí, acaso sin reconocerlo, se le ofrecían repulsivos, y maldecía silenciosamente de su memoria... (1958, 669).

No obstante, solo se puede conjeturar hacia dónde hubiera llevado de la Cuadra a este personaje de haber concluido su novela. Lo que sí queda claro, sin embargo, es que el viaje psíquico que Alicia Hernández realiza en «Pampaló» nada tiene que ver con el paso al país de las maravillas que cumple su homónima de la obra de Lewis Carroll. Al contrario. El viaje es a la realidad. Esta es la que en *Los monos enloquecidos* resulta maravillosa e insufrible por inédita e inusitada. De ese modo, en Alicia repercuten una historia y una geografía desconocidas, más extraordinarias que cualquier fantasía u obra de la imaginación creadora.

Esa realidad histórica y natural que lleva a Alicia al filo de la enajenación es la que exige ser expuesta si ha de llevarse a cabo la labor de sanidad mental

designio consiste —y por allí apunta la locura— en transformar monos en excavadores «humanos» para, por ese intermedio, llegar al presunto tesoro.

colectiva anotada en la reseña sobre el libro de Jaramillo Alvarado. Solo así se efectuará la creación de una identidad ecuatoriana propia que maldiga de una memoria de barbarie cual parece desear Alicia —ello exigiría exponer la realidad pero toda la realidad, y ese fue el lema que auspiciaba de la Cuadra y el que identifica a toda su comunidad generacional.—

IV

Por último, cabe señalar que *Los monos enloquecidos* invita y propone una serie de posibles lecturas que, por contigüidad, remiten a un paradigma y horizonte cultural más amplio que el que normalmente se asocia con de la Cuadra o con el Grupo de Guayaquil y la generación del 30 en el Ecuador. La novela rinde la posibilidad de múltiples lecturas: como biografía novelada, como novela de aventuras, como libro de viajes literales y metafóricos, como parodia histórica, como «grotesco cómico», como disyuntiva de la problemática realidad/ ficción/ metaficción/ simulación/ disimulación, como expresión de encuentros y desencuentros culturales y de clase, y, por cierto, como anticipo de lo que habría de llamarse lo real maravilloso americano.[8]

Sobre esto último, por analogía, cabría decir de las experiencias de Gustavo Hernández lo que de la Cuadra dijo sobre Antonio Pigafetta y la crónica que éste

8. Esas interpretaciones no podrían prescindir de los varios ensayos y relatos en que de la Cuadra, directa o indirectamente, revelan sus lecturas e intereses. 1. Sobre biografía: *12 siluetas*, «Don Manuel y los animales», «La novela de un soldado de fortuna», «La Perricholi». 2. Es evidente que también estaba al tanto del apogeo que entonces vivía la biografía; así lo atestiguan las referencias que hace a nombres como los de Strachey, Ludwig, Rolland, Salaverría, etc. 3. Sobre aventuras, viajes y leyendas: «Sueño de una Noche de Navidad», «La vuelta de la locura», «Vestigios de la Atlántida», «El caballero Pigafetta». Su repertorio de lecturas sobre este último tema remite a nombres reales y de la imaginación como Odiseo, Cadmo, Simbad, Marco Polo, Vorágine, Colón, Elcano, Juan Hernández, Robinson Crusoe, Darwin, Agassiz, el P. Velasco, entre los más conocidos; y remite, igual, a toda una larga lista de oceanógrafos, etnógrafos y arqueólogos. 4. Sobre la problemática realidad/ficción/metaficción, véanse las «Palabras del protagonista al autor» de *Los monos enloquecidos*.
Caso aparte, y como apoyo para realizar esas posibles lecturas, véanse escritos acerca de la literatura crítica sobre viajes y viajeros: (Adams, Campbell, Von Martells, Pratt); sobre lo «grotesco cómico» y la parodia histórica: (Bakhtin); y, sobre el asunto de «simular/disimular»: (Baudrillard). Asimismo, habría que tener en cuenta que el relato novelesco sobre exploraciones y viajes, e.g. Joseph Conrad y su *Heart of Darkness* (1902), hizo huella a principios de siglo, y no menos el renovado interés por el culto del explorador, del viajero, de la geografía y de la exploración de horizontes desconocidos. El mismo Conrad escribió un largo artículo sobre el tema: «Geography and Some Explorers», *National Geographic Magazine* (marzo, 1924). Ese mismo año de 1924, en agosto, murió el ya entonces célebre Conrad. Su muerte no pudo haber pasado inadvertida en el Ecuador. Piénsese, además, cuánto ocupó y preocupó a la prensa y a lectores de diferentes latitudes la figura y aventuras, por el Matto Grosso, del coronel

dejó de su *Primera circunnavegación del globo*: «mas, que no quede en mi lector la impresión de que solo fantasías iluminan la crónica del caballero Pigafetta... Sólidas realidades, más luminosas que las más deslumbrantes fantasías, se entrecruzan y contraponen en ella. Es que esas realidades son, de suyo..., tanto o peor de increíbles que las máximamente exageradas obras de la imaginación creadora». (de la Cuadra, *Obras* 927-28). Así, las vivencias de Hernández en la jungla costeña ecuatoriana resultan más fabulosas que sus aventuras náuticas tan atizadas por su fantasía.

Lo anterior propone que en el horizonte cultural ecuatoriano se presentaba una situación conflictiva entre lo extraño y lo propio, entre influencias foráneas y la necesidad de adentrar en el conocimiento de la realidad inmediata. *Los monos enloquecidos*, precisamente, rezuma el anhelo de hacer *tabula rasa* de un imaginario social ecuatoriano que promovía la vida nacional como «país de Alicia». Desmitificar ese país de las maravillas, y por esa vía hacer labor de sanidad mental colectiva era lo que se proponían de la Cuadra y sus compañeros de generación, no obstante la crisis y las ambivalencias que atraviesa por necesidad cualquier grupo de transición que se empeña en fundar un nuevo sentido de nación.

V

Se ha venido hablando últimamente de espacios fundacionales, de imaginarios sociales, de alteridad, de géneros, de raza, de metaficción, de lo real maravilloso, de la biografía, de libros de viaje, de encuentros y desencuentros —paradigmas todos que han ocupado a sectores de la crítica de nuestros días—. *Los monos enloquecidos*, conforme se dijo, no se resistiría a esas posibilidades de lectura; y, señalaría igual, por contigüidad, un paradigma y horizonte cultural más amplio que el que tradicionalmente se asocia con de la Cuadra, con el Grupo de Guayaquil y con la generación del 30. El siglo XX es un cambalache dice el tango. Siguiendo esa línea, el «indigesto cerebral» Hernández sería sinónimo de esa encrucijada. Alicia aún más, quizás. Su sintomática perturbación, al borde de la locura, apunta a la complicadísima cuestión de que las señas de identidad ecuatoriana y de más allá, en lo que toca a anomalías derivadas de lo económico, histórico, racial y geográfico, no serían fáciles de resolver. No lo han sido. La

Percy Harrison Fawcett durante la década del 20. Sus trajinares, desaparición, historia, consiguiente leyenda y mito seguro que ocuparon también a los periódicos guayaquileños. Solo cabe conjeturar cuánto de lo anterior llegó hasta de la Cuadra. La recepción «histórica» de esta figura es fascinante, según la elabora Stephen M. Roberts en «The Fate of Colonel Fawcett», estudio inédito.

sanidad mental colectiva es aún una operación de cirugía por realizarse que solo habrá de venir con la desmitificación de una conciencia colectiva, muy de «país de Alicia». •

Obras citadas

Adams, Percy G. 1983. *Travel Literature and the Evolution of the Novel,* Lexington, The University of Kentucky Press.

Bakhtin, Mikhail. 1968. *Rabelais and His World.* Transl. Helene Iswolsky, Cambridge, The M.I.T. Press.

Baudrillard, Jean. 1988. *Selected Writings.* Ed. e introducción de Mark Poster Stanford, Stanford University Press.

Campbell, Mary B. 1988. *The Witness and the Other World. Exotic European Travel Writing, 400-1600,* Ithaca/London, Cornell University Press.

Cuadra, José de la. 1958. *Obras completas.* Prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco. Recopilación, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Cuadra, José de la. 1933. «El arte ecuatoriano del futuro inmediato», *El Telégrafo,* Guayaquil, abril 30, mayo 14, mayo 28.

Cuadra, José de la. 1986. Reproducido por Alejandro Guerra Cáceres en *Crónica del Río,* No. 1, Guayaquil, 50-55.

Cuadra, José de la. 1932 «*Poemas Ecuatorianos.* Publio Falconí (Prólogo a un libro)», *Vida Femenina,* No. 152, Montevideo. Reproducido por Alfredo Alzugarat en *Kipus. Revista Andina de Letras,* No. 4, Quito, 1995/96, 147-50.

Curtius, Ernst Robert. 1953. *European Literature and the Latin Middle Ages.* Trans. Willard R. Trask, New York/Evanston, Harper and Row Publishers.

Kuhn, Thomas S. 1996. *The Structure of Scientific Revolutions* [1962]. Chicago, The University of Chicago Press.

Kuhn, Thomas S. 1977. *The Essential Tension,* Chicago, The University of Chicago Press.

Palacio, Pablo. 1932. *Vida del ahorcado. Novela subjetiva,* Quito, Talleres Nacionales.

Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation,* London, Routledge.

Roberts, Stephen M. 1997. «The Fate of Colonel Fawcett», (manuscrito).

Robles, Humberto E. 1978. *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra,* Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Von Martels, Zweder (ed.). 1994. *Travel Fact and Travel Fiction. Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery and Observation in Travel Writing,* New York, E. J. Brill.

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
7/1997/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

PARATEXTUALIDAD Y PALIMPSESTO: *PRESENCIAUSENCIA*[1] DE LO INDÍGENA EN LA *POESÍA VIVA*[2] DE JORGE ENRIQUE ADOUM Y JULIO PAZOS BARRERA

Pablo A. Martínez

Para mi mujer, Cayetana y para mis hijos, Ana Isabel, Pablo Alfonso y Camila: mi familia, mi identidad.
Para mis amigos María Cecilia Andrade, Milton Cáceres y Daniel Kouperman, por su pasión insobornable por el mundo indígena y sus habitantes.

Se podría argumentar que los textos de Adoum y Pazos Barrera funcionan y se mueven en registros poéticos más divergentes que convergentes. Sin embargo, una (re)lectura cuidadosa revela una afinidad sorprendente que tiene su denominador común en una excepcional intensidad lírica y en una original búsqueda artística del propio lenguaje poético y, mediante éste, de la identidad nacional y continental, a partir de la potenciación expresiva más exigente y elaborada de temas y lenguajes. Ambos poetas realizan esta empresa por medios lingüísticos, estilísticos y metafóricos diferentes que, no obstante, se aproximan política e ideológicamente en un similar y solidario mensaje orientado hacia el cambio social.

1. Utilizaré este término con tres acepciones diferentes: como *presencia*, como *ausencia* y, combinadamente, como *presenciausencia* del mundo indígena.
2. «Entendemos por *viva* la poesía que se lee y relee voluntariamente y no la que nos imponen textos o maestros de escuela, ni la que [...] proponen [...] críticos e historiadores de la literatura». Jorge Enrique Adoum, *Poesía viva del Ecuador–siglo XX–* (Quito: Editorial Grijalbo Ecuatoriana, 1990), 7. Referencias posteriores a esta obra irán incluidas en el texto, con la paginación correspondiente y la abreviación *Poesía viva*.

En este ensayo intentaré precisar cómo la presencia y/o la ausencia de referentes simbólicos y alusiones directas o indirectas al mundo indígena va configurando, mediante el acto de la lectura, un imaginario colectivo en el que la mujer y el hombre ecuatorianos y latinoamericanos (los lectores, al reconocerse en los textos) confrontan, critican y asumen sus orígenes, su condición social, su mestizaje y su particular idiosincrasia. Este proceso se efectúa mediante el reconocimiento y la aceptación de una variada gama de nuevos referentes simbólicos urbanos y rurales propuestos por los poetas, los mismos que subvierten y violan el orden establecido, las creencias impuestas por una tradición *acrítica* y ciertos modos de comportamiento avalados por costumbres que sobrevaloran el individualismo y los intereses personales en desmedro de la solidaridad y de los intereses comunes del cuerpo social.

Por razones de tiempo y espacio he circunscrito este trabajo a un corpus textual limitado pero representativo. En el caso de Adoum he seleccionado *El amor desenterrado y otros poemas* (1993) y en el de Pazos Barrera *Levantamiento del país con textos libres* (1982).[3] Ambos libros oscilan entre los límites y las fronteras que caracterizan la temática dominante en gran parte de la poesía

3. Jorge Enrique Adoum, *El amor desenterrado y otros poemas* (Quito: Editorial El Conejo, 1993). Todas las citas provienen de esta edición. Los cuatro extensos poemas que forman este libro serán identificados con las siguientes abreviaciones que se incluirán en el texto con la página correspondiente: AD para *El amor desenterrado*; TPM para *Tras la pólvora, Manuela*; PTM para *Postales del trópico con mujeres*; y SIS para *Sobre la inutilidad de la semiología*. Cuando me refiera al libro en su totalidad utilizaré la abreviación *El amor desenterrado*.
Julio Pazos Barrera, *Levantamiento del país con textos libres*, 2da. edición (Quito: Editorial El Conejo, 1983). Todos las citas provienen de esta edición e irán incluidas en el texto con la abreviación LP y la página correspondiente. Esta obra fue ganadora del Premio Poesía Casa de las Américas, 1982, año al que pertenece la primera edición realizada en Cuba. La presentación de LP en otras ediciones, considerando particularmente sus diferentes portadas y diseño, podrían alterar, aunque no substancialmente, mi interpretación y la *paratextualidad* que propongo para la edición de 1983. En particular, sería muy interesante discutir la portada de Libresa, en cuya cubierta se reproduce «*El árbol de la vida*», óleo sobre tela de César Carranza, de 1989; la cosmovisión pazosbarreriana que propongo sería más explícita y precisa analizando con detenimiento este cuadro plurívoco y multívoco sobre la complejidad del mestizaje y de la formación de nuestra identidad. El diseño de la primera edición, un *collage* simplista y problemático, construido con recortes de prensa de una edición de 1982 de *El Comercio*, de Quito, es mucho más valioso desde el punto de vista político, pues los artículos del periódico aluden exclusivamente al conflicto bélico con el Perú, de ese entonces. Véanse, LP (La Habana: Casa de las Américas, 1982) y LP (Quito: Libresa, 1991). Esta última edición contiene un estudio introductorio de Santiago Páez G., que no lo he leído a propósito, para asegurar una aproximación *paratextual* no «contaminada» por otras aproximaciones críticas. Esto justifica también la falta de otras referencias bibliográficas (reseñas o artículos críticos) que han estudiado LP.

contemporánea del Ecuador[4] y, debido a su innegable intensidad lírica, reconfiguración metafórica y renovación expresiva de los diversos niveles de habla ecuatoriana. Ambos profundizan una temática rica y conflictiva que se estructura dialécticamente a partir de oposiciones y contrarios que, paradójicamente, se complementan: pasado / presente; pasado / futuro; vida / muerte; campo / ciudad; violencia / ternura; memoria / olvido; geografía / historia; libertad / opresión; solidaridad / crueldad; amor / odio; hombre / naturaleza; presencia / ausencia; carencia / abundancia.

Considero que un elemento catalizador de la densidad lírica y de la complejidad semántica de estos textos es la *presenciausencia*[5] de lo indígena *vis-á-vis* su contrapartida, la *presenciausencia* de lo no-indígena, como elementos claves e inseparables que abarcan el espectro de las realidades étnicas constitutivas de la nacionalidad ecuatoriana y que trascienden las fronteras de tiempo y espacio. En el texto de Pazos Barrera, las alusiones y referencias al mundo indígena, si bien son abundantes y de variada índole, no siempre son obvias ni unidimensionales; por el contrario, con frecuencia son crípticas, oblicuas y polisemánticas pues afectan al sentido e interpretación de todos los elementos del texto poético en el que aparecen, dotándole de una tersura lírica excepcional que transforma lo trivial, lo cotidiano y lo común en una realidad mágica, simbólica y paradójica. Las coordenadas de esta realidad apuntan hacia la esencia indígena y mestiza del ser individual y del colectivo: «Los ancianos trabajan, sacan colores de las cosas./ [...] Los ancianos en su penumbra miran las / creaciones de la memoria». (LP, 31); «las papas dictan con exaltación contenida partes / del texto» (LP, 45); «En un fragmento de luz no madura, el padre / inmóvil oye triscar cuyes; hay una hierba de ojillos morados...» (LP, 71); «Más allá de las cosas de esta casa están los / huertos / y los campesinos que orinan madrugadas / mientras sus ojos se cuelan en el rabo de una / estrella...» (LP, 93); «¿Qué podrán hacer las cholas verduleras con / una tonelada de caviar / y qué las mujeres de taco alto en las arenas y / cienos»? (LP, 111); «Yo nunca he amado a una paleoindia / [...] / hoy es como si la hubiera querido diez años antes del diluvio / y quisiera escucharle de cuerpo entero esas palabras / que en la gramática de la anatomía se dicen desnudos y / acostados, / volviendo cotidiano lo imposible, desarreglando reglas / a fin de que dos puedan morir uno dentro

4. Temas similares, pero con distinto tratamiento, se encuentran en las voces líricas más importantes del país: César Dávila Andrade, Jorge Carrera Andrade, Fernando Cazón Vera, Efraín Jara Idrovo, y muchos otros más.

5. Advierto al lector que estoy plenamente consciente de que empleo con relativa frecuencia algunos neologismos de orden técnico que me resultan útiles para organizar mi argumentación, pero que podrían resultar inaceptables para muchos lectores. Por lo general, los neologismos están impresos en letra cursiva.

de otro, / haciendo angosta la cópula para que la tumba ocupe poco / espacio, / y no como morimos los demás, los todos que morimos solos / como si nos acostáramos largamente a masturbarnos». (AD, 20-21), «las reventazones de la mudanza en otro siglo a lomo de otros / indios». (PTM, 75).[6] Esta abundancia e insistencia (directa en Pazos Barrera, oblicua en Adoum) tiene, por supuesto, una justificación tanto estructural como ideológica que va mucho más allá de lo costumbrista, local o colorista . En primer lugar, porque lo indígena, si bien es un componente importante de la geografía humana y de la realidad socio-política del país, no es ni exclusivo ni determinante; en segundo lugar, porque el proyecto artístico-poético de Adoum es abordar metafóricamente las facetas más intensas del amor o relacionadas con él (lo sensual, lo sexual, lo erótico, lo político, lo ideológico, lo intelectual), en busca de un incierto sentido metafísico de la vida humana; y porque el proyecto estético de Pazos Barrera apunta, como está explícito en la metáfora inicial de «levantamiento» del título, a una empresa de fundación, de reconstitución, de reestructuración. Este proyecto abarca toda la gama plural de sentidos directos y figurados del término en cuestión: desde los de «sublevación, sedición, motín, levantamiento popular» hasta los de «poner derecho lo que estaba inclinado; dirigir hacia arriba; fabricar, edificar; mover, ahuyentar; trastornar, revolver; ensalzar; impulsar hacia cosas altas; rebelarse».[7]

Lo insólito de tamaña empresa es que los medios para llevarla a cabo son principalmente lingüísticos, poéticos, artísticos: elementos integrales para la construcción de los textos libres. Esta libertad textual (léase también sensual) implica, ante todo, la conformación de un nuevo lenguaje poético, libre de todo lastre retórico, de toda vacuidad de sentido, de toda chatura y ***unidimensionalidad*** significativa, de toda elaboración metafórica simplista. Por esto los ochenta y tres poemas de LP trazan, con una precisión de forma y fondo, las coordenadas de un diagrama poético fundador y original. Este diagrama dibuja, con inusitada claridad, los elementos esenciales de la nacionalidad ecuatoriana, a partir exclusivamente de la metáfora, convertida ya «en sujeto, [y] ya no solo [en] figura retórica, de la poesía» (Adoum, *Poesía viva*, 17). Por ejemplo, la intensidad lírica es total en estas metáforas, la arena como «tapa siempre mal clavada del ataúd del suelo» (AD, 26) y el mapa como «la ciudad que llevan doblada en el bolsillo» (AD, 33), en los textos adoumianos y «la lengua es una campana ebria» (LP, 23)

6. En los 83 poemas de que consta *Levantamiento del país con textos libres* he podido rastrear veinte alusiones y referencias al mundo indígena que aparecen en diecinueve poemas; véanse, por ejemplo, los contextos líricos en que ocurren, en las siguientes páginas: 13, 27, 31, 41, 45, 49, 61, 62, 71, 77, 81, 93, 97, 111, 115-116, 123, 131, 147, 161, 167. En *El amor desenterrado* hay tan solo dos, en las páginas 20 y 75.

7. Ramón García-Pelayo y Gross, *Pequeño Larousse Ilustrado*, 1991.

y «boleros delgadísimos como alambres / y pasillos mojados como mares» (LP, 73), en los textos pazosbarrerianos

Mediante la lectura de LP, históricamente regresamos a Cristóbal Colón (LP, 121) y Atahualpa (LP, 27) para comprender mejor al Padre Solano (LP, 41) y a Juan Montalvo (LP, 21); cultural y artísticamente, vamos desde Manuel Chili *alias* Caspicara (LP, 62) hasta Carlota Jaramillo y sus sueños (LP, 43); y desde Medardo Angel Silva (LP, 65) hasta el hacha cañari y la cabeza de Valdivia (LP, 61); culinariamente, nos reconocemos en la amplia era de los sentidos desplegados en una vasta superficie: desde los territorios de la carne y el maíz (LP, 15), el arroz de cebada (LP, 29) y el sancocho (LP, 53) hasta los del café (LP, 79), el ají (LP, 107) y la colada morada (LP, 149); geográficamente, recorremos desde la Costa (LP, 65 y 159) a la Sierra (LP, 117 y 131). De esta manera, nos internamos en los laberintos de la historia y en los vericuetos de la vida cotidiana y recuperamos y reconstruimos la memoria colectiva, por medio de un refinado erotismo sensorial que se apoya en las realidades consuetudinarias de un «pretérito presente» sin las cuales la realidad del presente, la posibilidad del futuro y el sentido final de la vida humana son ininteligibles, adulterados e insuficientes.

Por esto el texto de Pazos Barrera es más que un levantamiento «de los sentidos para devolver a las cosas su sentido» y mucho más que una «penetración de las cosas desde la experiencia lírica sensorial-sensual», como lo anotara Hernán Rodríguez Castelo hace años, con una reserva e incredulidad que hoy me parecen injustificables.[8] Más que una poesía exclusivamente «sensorial-sensual», compartimos una poesía estrictamente intelectual por «la novedad del tratamiento directo del tema y de la variedad de formas, que no corresponden a lo que tradicionalmente se entendía por poesía, se leía y hasta se cantaba: desaparecen para siempre el intimismo, la confesión complacida de la derrota, la exaltación de la pena, la exhibición de la llaga» (Adoum, *Poesía viva*, 18). Se trata entonces de «un texto que explica un Ecuador más profundo y más palpable [...] es el catastro poético de costumbres, historia, conducta y formas de vida nacionales». (LP, contraportada).

Si Pazos Barrera presenta, quizás con más insistencia, el cuerpo del país y de sus habitantes, Jorge Enrique Adoum presenta con igual urgencia e insistencia el espíritu profundo del país y del continente, la conflictividad interior, las insuficiencias y las carencias del hombre contemporáneo, enfrentado constantemente a sus grandezas y limitaciones. Allí es cuando el amor y la afectividad

8. Hernán Rodríguez Castelo, «Lírica ecuatoriana: los últimos treinta años», p. 40, en Hernán Rodríguez Castelo, *et al.*, *La literatura ecuatoriana en los últimos treinta años (1950-1980)*, (Quito: Editorial El Conejo, 1983). Citas posteriores irán en el texto con la abreviación *Literatura ecuatoriana*.

humana se desentierran para enfrentar todas las posibilidades de la desnudez, es decir de la honestidad y autenticidad

Con una trayectoria poética de casi medio siglo, Adoum es sin duda una de las voces líricas más intensas y fundamentales del Ecuador contemporáneo. Dotado de una agudísima y exacerbada sensibilidad poética, Adoum alcanza en este libro de madurez reposada, una tensión metafórica y una renovación lingüística excepcionales. La intensidad del lenguaje es tal que sistemáticamente se rompen, en cada uno de los extensos poemas, no solo lo unívoco y lo obvio del significado sino también lo unívoco y lo obvio de la interpretación: cada poema es plurívoco, está preñado de significación y está abierto a una amplia multiplicidad interpretativa.

Con la lectura de *El amor desenterrado*, iniciamos un largo periplo que nos conduce desde la atemporalidad más remota hasta la prehistoria apenas explorada y desde ésta a la temporalidad conflictiva de la historia republicana, pasando por la turbulencia postindependentista latinoamericana, particularmente grancolombiana. Después se llega a la complejidad del Ecuador del siglo XX, con su problemática realidad humana, sus contrastes geográficos y sus contradicciones históricas y políticas.

Lo que, a simple vista, podría dar la impresión de un libro desgonzado y frankensteiniano en su composición, por estar integrado por textos de distinta cronología, y porque, como el mismo Adoum lo reconoce en la explicación previa al prólogo de TPM, «se trata de textos de otra época, de otra escritura» (TPM, 37), no es sino una falsa apreciación de parte de algunos lectores y hasta del mismo autor. La perfecta unidad *composicional* y artística está dada por los grandes temas que organizan el discurso poético adoumiano: el amor, la muerte, la fugacidad temporal, la caducidad, el erotismo, la sensualidad, los arcanos metafísicos, la problemática socio-política, la historicidad del ser humano, la solidaridad, el arte, la vida, la nada. De un poema a otro, estos temas se entrecruzan, se complementan, se enfrentan y se cuestionan en un incesante ejercicio lingüístico, metafórico y hermenéutico que no da tregua al lector.

Estilísticamente, por otra parte, los textos fluyen con una sobriedad de corte clásico que no solamente asegura la originalidad de estilo sino que comprueba la maestría en el dominio del instrumental poético. Ironía, paradoja, humor cáustico, inédita adjetivación, oxímoron, sinestesia, antítesis sorprendentes, violencias y violaciones sintácticas y gramaticales, neologismos antológicos, paronomasias insólitas, libérrimo juego verbal[9] configuran e individualizan el

9. La mayoría de estos recursos estilísticos son comunes también en los textos de Julio Pazos Barrera aunque, obviamente, la mecánica, la intencionalidad, y los efectos conseguidos sean diferentes. La selección, uso y combinación de tales recursos, paradójicamente, aproxima y diferencia a estos poetas de inusual perspicacia metafórica. Por razones de espacio, resulta

lenguaje poético de Adoum dotándolo de una vitalidad y de una fuerza expresiva avasalladora con la que el contenido ideológico y el compromiso político del autor se ponen de manifiesto en cada texto. Esto, sin lugar a dudas, va mucho más allá del vacuo y ostentoso ejercicio verbal lúdico, carente de trascendencia y significación y de marcado corte narcisista que, con cierta frecuencia, acompaña a ciertas experimentaciones vanguardistas.[10] También va mucho más allá de una imprecisa aunque hábil (o viceversa) crítica social e ideológica imputada a Adoum, que parece cautivar a algunos de sus lectores, cuando se afirma que en su poesía hay «un hábil juego fono-semántico [que] desnuda e ilumina por contigüidad y contraposición hirientes conceptos y amargas paradojas» (*Literatura ecuatoriana*, 29).[11] Me atrevería pues a caracterizar el estilo adoumiano, en este texto fundador para la lírica ecuatoriana, de un manifiesto sobre arte poética. Es el producto de un refinado erotismo sensual, sensorial, intelectual y lingüístico mediante el cual lo sublime deviene prosaico y lo prosaico sublime, es decir, poético, al enfrentar, con un lenguaje polifacético y polivalente las realidades latinoamericanas del presente en un estricto y fértil campo metafórico.

Esta aproximación al material poético es más relevante en Adoum y Pazos Barrera, por ser autores representativos de la *nueva poesía* ecuatoriana y porque tal *representatividad* la garantiza «una actitud crítica, constante y lúcida, de la realidad nacional, a la que solo se le perdona el paisaje [y la sustenta una poesía] cotidiana, popular, audaz, irreverente, [...] voluntariamente política —contra el sistema y contra la explotación, que viene a ser lo mismo [...]— y sensible a lo que sucede en el mundo» (*Poesía viva*, 19).

Luego de esta caracterización panorámica de los textos seleccionados, es preciso aclarar que mi intención no es realizar un análisis textual de pocos o muchos poemas de cada libro, ni tampoco proponer una exégesis de ciertos poemas que yo los considere representativos, porque ambas empresas resultarían incompletas e insuficientes. La calidad artística de los textos es innegable y autosuficiente. Mi selección obedece al hecho de considerar a estos poemarios textos paradigmáticos, en el quehacer poético ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XX. Esta afirmación, que algunos considerarán exagerada, se apoya en el concepto de *paratextualidad*. Según Gérard Genette, lo que llamaríamos

improcedente acumular citas textuales que comprueben este ideolecto compartido. Oportunamente ciertas técnicas serán comentadas con mayor detalle.

10. Pienso, por ejemplo, en varias instancias líricas de *Altazor* de Vicente Huidobro, que no son más que un brillante juego lúdico *per se*.

11. Comparto parcialmente esta opinión de Hernán Rodríguez Castelo pero sería interesante precisar el alcance de «hirientes conceptos y amargas paradojas». Sin embargo, las frases de Rodríguez Castelo que siguen a las que he citado arriba, merecen mi total desacuerdo por imprecisas y crípticas: «Extrañas formaciones idiomáticas, con carga de acre ironía, parecerían simple juego logolálico [*sic*] pero golpean y calan». (*Literatura ecuatoriana*, 29).

paratextos son todas aquellas convenciones, recursos y artificios, tanto internos como externos de una obra, que estructuran la compleja red de mediaciones entre texto, autor y lector y que conforman la historia pública y privada del libro.[12] Restringiendo estos elementos, me interesa explorar cómo operan algunos mecanismos de significación internos (textuales) y externos (*paratextuales*), prestando atención, en particular, a la función que cumplen las referencias culturales e históricas, los epígrafes, los títulos y subtítulos, los paréntesis, las comillas, las citas, las alusiones, los temas seleccionados, etc., y cómo estos elementos gravitan en la significación final de las obras.

En el caso de Pazos Barrera, una interpretación que apunte a la significación textual y *paratextual* de LP no podría ignorar los siguientes aspectos: primero, la presentación del libro en su portada y contraportada que explícita y visualmente anuncia una decidida posición e interpretación político-ideológica de quienes la diseñaron; la diversa composición étnica del país indio y mestizo, los determinantes sico-sociológicos de lo popular y de su contrapartida, gráficamente ausente, lo culto; la fusión y separación de lo urbano y rural.[13] Segundo, la disposición tipográfica del título en donde el adjetivo encabalgado *libres* conlleva una especial carga semántica, poética y política: carga poética, porque no solo domina insistentemente el verso libre sino que se alude a la libertad temática y estilística que deberían individualizar la construcción de cada poema; carga política, por la pluralidad significativa de *levantamiento* y la libre asociación de vocablos paralelos o contrapuestos, como revolución, asonada, asalto, rebelión, sometimiento, caída, tropiezo, combate, etc., que surgen en la mente del lector, en una productiva libre asociación de ideas. Tercero, la paronomasia implícita del título *pasos/pazos* y el epíteto caracterizador *libres*, destacados ambos por el tamaño y el tipo de letra, **PAZOS LIBRES**, evidencian una doble interpretación y declaración de principios: políticos, porque implican una posición de rechazo a toda forma de opresión y avasallamiento, sometimiento y despojo; estéticos, porque proclaman: la total independencia y libertad artística para los profesionales de la palabra y los creadores de lenguajes poéticos populares; la búsqueda insobornable

12. Gérard Genette, *Paratextuality* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 1-24. Los fundamentos de la *paratextualidad* se encuentran ya esbozados en Gérad Genette, «Introduction to the Paratext», *New Literary History* 22, No. 2 (1991): 261-72, y una discusión complementaria, del mismo Genette, en «Structure and Functions of the Title in Literature», *Critical Inquiry* 14 (1988): 692-720.

13. Obsérvese que el dibujo de la portada siendo uno es doble: con el libro abierto el dibujo-mural estilizado se capta en su totalidad y la unidad plástica y aun simbólica lo refuerza el hecho de que todas las personas están dadas de la mano o tomadas del brazo; con el libro cerrado, el dibujo-mural se corta y divide en dos. ¿Alude esto a los conflictos de identidad en el país? En cuanto a la vestimenta, nótese su variedad y cómo, visualmente, se destacan el poncho, los sombreros y la máscara ritual.

e incansable de lógica poética y política y el rescate más exigente de lo popular, de lo nacional, de lo continental, en la escritura y crítica de América Latina.

Ya en el cuerpo del texto de Pazos Barrera, los epígrafes o lemas iniciales con que se abren los ochenta y tres poemas del texto, son elementos claves para articular importantes aspectos del significado textual, contextual y *paratextual* de los mismos. El primero, tomado del *Diario de Colón,* es decir, de fines del siglo XV y comienzos del XVI, alude a realidades humanas americanas. La desnudez y belleza de lo natural, de lo aborigen, de lo indígena *vis-á-vis* los pensamientos y sentimientos de recelo, suspicacia y anonadamiento que se suscitan en el descubridor, conquistador y colonizador frente al descubierto, conquistado y colonizado habitante americano *diferente*: «andan todos desnudos como su madre los parió [...] Muy bien hechos, de muy hermosos cuerpos y muy buenas caras». (LP, 9). El segundo epígrafe de Pedro de Cieza de León, siglo XVI, apunta a la temática dominante del poemario, estructurado en un complicado axis del mundo animal y vegetal de Quito: ovejas, venados, conejos, perdices, tórtolas, palomas, maíz, papas, quinua. Esta temática es una hábil propuesta política y poética sobre el mundo indígena, que va a ser dominantemente el espacio físico, el espacio temporal, el espacio geográfico y el espacio histórico de los pueblos fundadores y formadores de nuestra identidad y origen, incluidos los del imaginario colectivo. Todas nuestras tribus legendarias, origen de nuestra identidad en el imaginario colectivo del pueblo, reviven en LP con una intensidad cuyos ecos resuenan en la geografía del país en «Aloa, Aloasí, Amaguaña, Calacalí, Cansacoto, Chillo, Chillogalli, Conocoto, Cotocolla, Cumbayá, Galea, Guápulo, Guayllabamba, Langasí, Lloa, Lulumamba, Machachi, Malchinguí, Mindo, Nono, Perucho, Pifo, Píntac, Pumasqui, Puembo, Puéllaro, Quinchi, Sangolquí, Tumbaco, Turubamba, Uyumbichu, Jaruquí, Ichubamba, Zámbiza».[14] Este catálogo apunta al hecho de que es en este mismo marco geográfico en el que se han concebido y alumbrado estos poemas de LP: Puela, Guayas, Tungurahua, la Costa (LP, 131, 159, 117, 65).[15]

El tercer epígrafe tomado de *Bodas*, una colección de ensayos de Albert Camus, ubica a los poemas en el contexto de la literatura universal vía una actitud *neoexistencial* diferente que se origina en la Colonia y termina en el siglo XX, y

14. Juan de Velasco, *La Historia Antigua*, 1789 (Guayaquil: Cromograf, s.f.), p. 28. Clásicos Ariel, No. 1.

15. La importancia fundamental de la toponimia andina en la poesía ecuatoriana del siglo XX, es una constante innegable y de una variedad técnica y estilística muy diversa, aunque complementaria. Obsérvese, por ejemplo, la que caracteriza al *Boletín y elegía de las mitas*, de César Dávila Andrade: Chorlaví, Chamanal, Tanlagua, Nieblí, Chisingue, Naxiche, Guambayna, Poaló, Cotopilaló, Caxají, Quinchiriná, Cicalpa, Licto, Conrogal, Tixán, Saucay, Molleturo, Cojitambo, Tovavela, Zhoray. En César Dávila Andrade, *Boletín y elegía de las mitas y otros poemas*, Estudio introductorio de Jorge Dávila Vázquez (Quito: Libresa, 1996), 193.

cuyos postulados son dos: «la clara sonrisa que aquí adquiere el rostro del amor», y «el gran libertinaje de la naturaleza y del mar [que nos] acapara totalmente», principios temáticos que son grandes metáforas de la condición humana. Las dos alusiones a lo indígena en el poemario de Adoum y las 20 alusiones al mundo indígena en el poemario de Pazos Barrera son, metafóricamente, elementos fundadores y *configuradores* de sentido. Así, por ejemplo, los títulos de los poemas, en los que aparecen estas referencias al mundo indígena constituyen de por sí metáforas complementarias de la cosmovisión tanto de Adoum (tangencialmente) como de Pazos Barrera. Algunos títulos representativos son: «Historia» (sobre el Padre Solano y el asesinato a sangre fría, y de origen blanco, de un niño negro), «Puela» (sutil presentación mitopoética de un pueblo andino simbólico que individualiza, diferencia y caracteriza, física y síquicamente, geográfica e históricamente a los pueblos andinos históricos), «Cuento» (la dramática, violenta y salvaje golpiza de un joven indígena), «Voz que pide muerte» (la presencia de la pintura y la escultura vía Caspicara), «Desgarradura» (poema puramente *neoexistencialista* sobre el paso del tiempo y la fugacidad de la vida). Esto comprueba la monolítica unidad y el significado compacto de LP y, como se verá más adelante, de *El amor desenterrado*.

En el caso de Jorge Enrique Adoum, los múltiples elementos que conforman la *paratextualidad* de su texto operan con preocupaciones vitales y con obsesiones artísticas diferentes, pero complementarias a las de Pazos Barrera. En Adoum, la intelectualización extrema del discurso poético, la complejidad de su estructura lingüística y formal, el despliegue metafórico y semántico de las devastadoras posibilidades significativas de la ironía y la paradoja, hacen de sus poemas un constante desafío, tanto a las expectativas del lector como a la lógica, a la gramática y a la semántica de los textos en cuanto a lenguaje y expresión. La estructura del discurso poético es más densa y más compleja y el hecho de requerir cada texto varias lecturas para que se penetre en su densidad lingüística, hacen de *El amor desenterrado*, un brillante y ejercicio de *textualteridad*,[16] ya que, en las sucesivas lecturas, cada poema y todos los poemas están sometidos a un

16. *Textualteridad* es el estudio de las transformaciones textuales y de las diferencias textuales en una obra literaria. Esta definición me parece insuficiente aunque útil para mis propósitos. Con *textualteridad* me refiero, además, al hecho de que cada lector y cada lectura al ser irrepetibles, y únicos alteran, cambian y transforman constantemente la significación del texto literario. Este alterar el texto con cada ejercicio interpretativo es lo que, en mi opinión, garantiza la vigencia y actualidad de la poesía, y en los casos de Adoum y Pazos Barrera, su creciente difusión y constante relectura. Para una interesante introducción a la *textualteridad*, véase, por ejemplo, Joseph Grigely, *Textualterity: Art, Theory, and Textual Criticism* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995), 1. El capítulo 2, «Textualterity» y el 5, «Intratextuality», son iluminadores en cuanto a las relaciones entre diversos textos del mismo y/o de otro autor u otros autores. Citas posteriores de esta obra irán incluidas en el texto con la abreviación *Textualterity*.

constante proceso de cambio y transformación, es decir de *reterritorialización* y de *reconfiguración*.

Este es uno de los sentidos en los cuales considero a estos textos como un palimpsesto: cada lectura borra a la anterior, cada lectura es una libre *reescritura* del texto original.[17] Así, por ejemplo, sería imposible que cinco lectores interpretaran de la misma manera los siguientes versos: «todas las espadas de las dolorosas solas nos / rielan el corazón» (LP, 15), «Cuando se asea la única habitación el domingo / al mediodía, es porque se piensa vivir el domingo / de tarde e incluso prolongarse hasta mañana». (PTM, 67), «Procrear desde las cosas un pequeño dios, dueño / de / nuestras angustias, un dios particular que / acabe, / de una vez por todas, con estas ganas de / darle serrucho al manojo de arterias...» (LP, 116), «Tengo entendido que los suicidas fundan la tiniebla como una / ciudad sin nadie / llegando a ella a tientas como la última marea del aliento, / o sea que tras aguantar toda la vida aun pueden aguantar hasta la / noche, con Dios bajo la axila, / pero si tienen urgencia de sombra cierran las ventanas o buscan / en el sótano, para acostumbrarse, una antesala de la / bruma, deteniéndose un instante en la puerta, espiando su / rumor, casi con miedo, / y comoquiera [*sic*] que caigan en su propia emboscada / tarde o temprano nos veremos de espaldas y atónitos como el / primer hombre ante el primer relámpago en la primera / noche de la tierra, / o recordando haber olvidado algo que no recuerdan» (SIS, 87-88), «En este lugar no son necesarias algunas preguntas, / porque el tiempo / se acuesta y se levanta como cualquier animal». (LP, 131), «(Polvo de un lenguaje que vino a dejar aquí sus restos, / ceremonia ritual de la lengua en el subterráneo sonoro de la nada, / silencio que sacrílego rompo con esta palabrería.)» (AD, 23), «Las nubes ruedan por el llano sonando mundos / lanzados desde otras riberas». (LP, 33), «y, como los descubridores, vamos nombrando regiones, / miembros / diciendo: planicies, hondonadas, colinas, afluentes, / valles, montañas, lago entre dos ramales: / términos sustantivos de una fácil geografía de retórica pereza / porque no conocemos el

17. Utilizo en varios sentidos figurados y metafóricos la acepción de palimpsesto como «manuscrito antiguo borrado para escribir otra cosa», que consta en el *Pequeño Larousse Ilustrado*, 1991. En sentido temático, creo que los poemas de Adoum y Pazos Barrera han escrito y borrado, reescrito y reborrado los temas dominantes e insistentemente repetidos de la lírica ecuatoriana en el siglo XX, en búsqueda de una nueva expresión (pasado, presente, futuro, vida muerte, campo, ciudad, violencia, ternura, memoria, olvido, geografía, historia, libertad, opresión, solidaridad, crueldad amor odio, hombre, naturaleza, presencia, ausencia, carencia, abundancia); estéticamente, los principios fundadores de su arte poética, han borrado en teoría y en práctica, las concepciones estéticas con que se caracterizaba la poesía a principios del siglo XX y se han orientado, decididamente, hacia las corrientes más representativas y renovadoras de la crítica literaria internacional, entre ellas la del conflictivo *posmodernismo*.

esqueleto de la mujer sino el paisaje». (AD, 24-25), «Al fin y al cabo a olvido se reduce el héroe / victorioso: desnudo no le queda nada / de su monumento antiguo, ni una especial / costilla que lo identifique y, hombre apenas, / es fábrica de moscas, precursor de sus patas». (TPM, 53). La *paratextualidad* que rodea a estos textos y su *textualteridad* impiden, en una primera lectura, atribuir, con seguridad, estos textos a Adoum o a Pazos Barrera. Por otra parte, cada interpretación será, sin lugar a dudas, disímil, contraria, opuesta, diferente, aun tratándose del mismo lector en diferentes o repetidas instancias de lectura.[18] Textos poéticos como los que comento, nos dicen mucho sobre la literatura concebida en los términos culturales más amplios y no solo sobre el proceso social de la escritura y lectura. Cada lector proyecta una diferente lectura hermenéutica sobre el espacio textual y semántico de cada poema.[19] Si se considera que los poemas son un producto cultural que se origina en prácticas humanas culturales y no culturales, este proceso, inevitablemente refleja indicios de participación humana (autor, lectores) en esas prácticas. Esto implica que la autoridad textual ya no radica solamente en el autor sino que se extiende a todo lector real o ficticio. Tal planteamiento constituye una *redefinición* de la autoridad textual, la del autor, y requiere que las producciones literarias se conciban como entidades artísticas socialmente complejas. Es decir, como representaciones de la diversidad de la condición humana en términos de raza, clase y género. En términos metafóricos, una concepción de la literatura como un palimpsesto.

En el caso de la poesía adoumiana, si dos textos son diferentes, son esencialmente iguales en sus diferencias (y en las interpretaciones que de ellos extraigamos), porque sus diferencias son individuales en su propio contexto: un texto no puede ser más individual que otro.[20] La *paratextualidad* y la textualidad, entonces, nos incitan a detectar y prestar atención a los complejos aspectos de

18. Esta condición textual propia de la *poesía viva*, puede adquirir un contexto muy interesante, dentro de la metáfora del palimpsesto, considerada como una especial condición textual. Véase al respecto, la colección de ensayos *Palimpsest: Editorial Theory in the Humanities*, eds. George Bornstein y Ralph G. Williams (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993), y Jerome McGann, *The Textual Condition* (Princeton: Princeton University Press, 1991). Para una extensa bibliografía de estudios sobre crítica textual, véase David Greetham *Textual Scholarship: An Introduction* (New York: Garland, 1992).

19. Este paradigma de múltiples lecturas e interpretaciones se aplica también a otras artes. La pluralidad de lecturas, como la pluralidad de los textos mismos, es una condición normativa de la creación poética abordada como un palimpsesto.

20. «If we are to understand how poems mean —if we are going to gain knowledge of literary productions— we must pay attention to a variety of concrete historical particulars, and not merely to 'the poem itself' or its linguistic determination». En Jerome McGann, *The Neauty of Inflections* (Oxford: Claredon Press, 1985), 96.

composición y producción literarias y a justificar cómo éstos forman parte de estructuras históricas, políticas y económicas más amplias.

Si vamos a determinar cómo los poemas significan, hay que comprender cómo el lenguaje metafórico de cada poeta funciona para determinar, por medio del lenguaje, cómo todo esto se fusiona en cada poema. Pero cabría aquí puntualizar algo obvio: los textos no van a los lectores sino que éstos van libremente a los textos. Así pues, las diferencias que entre sí presentan los textos y lo que les distingue al uno del otro son producto de la esencial *otredad / alteridad* de toda obra literaria, cuando la leen diferentes lectores; no hay un texto correcto, ni final ni original sino textos que son diferentes y que subsisten en esa diferencia: éste es el momento en el que surge la *textualteridad*. (*Textualterity,* 118-119). Cuando nosotros determinamos un contexto en la lectura de un poema, estamos usando un marco de referencia, es decir, colocando *adentro* lo que estaba *afuera* del poema, o sea, haciendo un ejercicio de creación literaria en el que empleamos diversos elementos de la *paratextualidad*: título, disposición tipográfica, alusiones, referencias, epígrafes, etc., para ampliar las posibilidades significativas de los textos.[21]

Retornando a los elementos que configuran la *paratextualidad* de *El amor desenterrado*, hay que puntualizar varios aspectos que, en cierto sentido, condicionan desde el inicio la lectura de sus poemas. Primero, la pintura de Manuel Rendón de la portada, representa pictóricamente a *Los amantes de Sumpa* en su eterna posición amatoria no vertical sino horizontal; más aún, la pintura oculta las estructuras óseas de los amantes y reproduce visualmente sus estructuras corporales y carnales. Ya en esta representación, entonces, el referente arqueológico y cultural que ha dado origen a los textos adoumianos está subvertido. Segundo, el título *El amor desenterrado,* claramente resaltado por la tipografía y las mayúsculas, opera con una paradoja: no es lo concreto, los cuerpos, sino lo abstracto, el amor, que se desentierra, para redefinirlo poéticamente. Y como el amor y su contrapartida, la muerte, son los ejes temáticos del texto, los *otros poemas* del subtítulo vienen a ser ejercicios poéticos complementarios que contribuyen a *metaforizar* el mismo amor pero desde otras perspectivas.[22]

La primera parte de *El amor desenterrado* es un texto integrado por trece poemas que en las páginas del libro no tienen títulos pero que en la tabla de contenidos, el «Orden del libro», sí los tienen y, además, cada poema está

21. «A frame is essentially constructed and therefore fragil: such would be the essence or truth of the frame. If it had any truth», en Jacques Derrida, *The Truth in Painting,* trad. Geoff Bennington y Ian McLeod (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 73.

22. Así se podría caracterizar a TPM como poemas al amor inventado y liberado, a PTM como poemas al amor deseado e imposible, y a SIS, como una elegía al amor conflictivo e insuficiente. Y esto, como una más de muchas otras posibilidades interpretativas.

individualizado con sendos títulos que son exactas reproducciones textuales del primer verso de cada poema. Paradójicamente, es la falta de títulos y la falta de numeración de los poemas, lo que permite al lector decidir, en varias lecturas sus propios títulos, decisiones que no son otra cosa que sus individuales interpretaciones. Por esto yo podría, por ejemplo, individualizar a cada uno de los trece poemas de AD, con los siguientes números y títulos que no constan en el texto original: 1. Paleolítico mental, 2. Correcaytropezando; 3. Huesos de recién muerto; 4. Los siglos de mi época; 5. Muerto primero; 6. Identidad; 7. Tiempo de mudos; 8. Tiempo de ciegos; 9. Solo era arena; 10. Palma pronta; 11. De la muerte hablando; 12. Vejez lúcida; y 13. Comprendámonos. Estos títulos que surgen de mi lectura del texto y de mi subjetiva interpretación global del poema son válidos, como ejercicio hermenéutico, pues es la ausencia de títulos dispuesta por el mismo poeta con una clara intención significativa, la que ha posibilitado mi libre participación como lector, en el proceso recreador que es cada una de sus lecturas.

Preceden a los poemas de AD tres epígrafes: uno de Andrew Marvell («Te hubiera amado diez años antes del diluvio»;) otro de Peter Levi («Para hablar del alba / despierto temprano. No es fácil dormir en verano»;) y un tercer, de Eduardo Galeano, en el que se comenta la trascendencia arqueológica y antropológica del hallazgo de *Los amantes de Sumpa:* «Monumento más de América que la fortaleza de Machu Picchu o las pirámides del Sol y de la Luna» (AD, 9). Al mismo tiempo, estos epígrafes condensan y codifican los dos ejes temáticos del poemario: el amor y la comunicación; la eternidad y la fugacidad. Obsérvese en la cita de Galeano, la presencia dominante del mundo indígena americano con su cosmovisión religiosa y mítica y sus imaginarios simbólicos.

Este imaginario colectivo se reitera históricamente, al dársenos, en la página que sigue a la de los epígrafes, la época histórica y la cronología, extraídas de información publicada en los periódicos: «un cementerio paleoindio —el más antiguo del Ecuador y uno de los primeros de América (8.000 a. C.)»— (AD, 9). Estamos pues ante una poesía concebida y escrita como americana y ecuatoriana.

Igual sucede en TPM, texto extenso formado por trece poemas que carecen de título en el libro, pero constan con título en el «Orden del libro», sus títulos son también los primeros versos de cada uno de los trece poemas. Lo que llama la atención en TPM es que a los trece poemas les precede un «Prólogo», que estrictamente es un *prólogopoema* (TPM, 39-42) elegíaco a Bolívar hombre de carne y hueso y a Manuelita Sáenz , mujer de carne y hueso, «espectro de un amor ajeno» (TPM, 42).[23] A este «Prólogo», además, le precede una nota aclaratoria,

23. Esta ubicación del Prólogo *in media res* ya se dio en la primera novela de Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976). Los propósitos artísticos y sus resultados son completamente diferentes.

especie de epígrafe inicial del autor, que es una declaración de principios estéticos e ideológicos y una definición y concepción de que la poesía, como un arte, requiere de esfuerzo sistemático e intenso «trabajando esos versos, [...] rehaciendo, corrigiendo, volviendo a escribir y a corregir». (TPM, nota aclaratoria, 37).

La tercera parte del libro adoumiano, PTM, ofrece también una sugerente ***paratextualidad***. Por un lado, los diez poemas que la integran carecen de título, aunque estén individualizados con números romanos; por otro, van precedidos por dos epígrafes densos y enigmáticos: uno es de Yannis Ritsos, «abriendo tranquilamente las piernas del ahorcado / como se abren las persianas al alba»; y el otro es de T. S. Eliot, «... eso fue hace tiempo / y, además, la moza ha muerto». La intensidad y el coloquialismo de estos epígrafes contraponen y enfrentan violencia, cinismo y desprecio por la vida humana, con ternura, temporalidad y muerte. Aún más, la connotación comunicativa de postales, unida al laconismo idiomático, expresivo y narrativo, que las caracteriza y a las imágenes visuales, intensas y brillantes (léase, tropicales) que las individualizan en el mundo de la comunicación y de la correspondencia escrita, son aspectos vitales a considerarse para una hermenéutica abierta a las posibilidades interpretativas de PTM.

La cuarta parte la forma un solo largo poema, SIS, intenso y filosófico, cínico e irónico, físico y metafísico sobre las «profundas reflexiones sobre la muerte autónoma y otros / conexos actos sacramentales» (SIS, 93) que sobrecoge por la densidad de su escepticismo, hermetismo y humanismo.

Anne Ferry en la introducción de ***El título del poema,*** al discutir la semántica de los títulos en poesía, sostiene que los títulos documentan las cambiantes situaciones culturales de la poesía y que la discusión de algunas de sus particulares posibilidades expresivas condicionan de una manera determinante, las respuestas de los lectores. Estas posibilidades se van ampliando conforme experimentamos la amplitud concéntrica de contextos significativos que cada título acumula en sus múltiples interrelaciones con otros poemas.[24] Primero los leemos como una unidad gramatical autónoma, después los re-experimentamos en su relación con el texto del poema y con los textos de otros poemas para, al final, considerarlos

24. Aquí conviene tener presente los conceptos de *intratextualidad* y de *intertextualidad*, instrumentales para toda labor interpretativa. La acepción con la que los empleo parte de la consideración de que «[o]ur traditional conception of textual space in art, like our notion of textual space in literature, works around the premise of intertextuality and the ways in which the artwork responds to, or plays off, other artworks [...] The difference between how individual works of art relate to other individual works of art (what is generally known as intertextuality), and how individual works of art relate to their textual Others and the construction of those Others (what I shall call intratextuality), is important» (*Textualterity*, 155-56).

en su relación con otros poemas del mismo autor y de otros autores.[25] Por esto, y con agudeza, ha puntualizado también Ferry que «un título inevitablemente involucra al poema en una especie de intercambio público» o debate, con sus lectores (*The Title*, 2, la traducción es mía). De allí que considere a los títulos y hasta a su ausencia, una clara posición hermenéutica ejercida por el autor, en cada uno de sus poemas. Si el lenguaje de los títulos demanda explicación, hay que recordar que leemos los títulos de los poemas usando las mismas herramientas críticas y estilísticas (lenguaje metafórico), con las que nos aproximamos al texto y a los contextos del poema.[26] En los títulos se pueden encontrar conexiones interesantes entre modo o punto de vista, voz o hablante lírico y nivel poético o configuración metafórica, instrumental indispensable para desentrañar la riqueza lingüística y la pluralidad significativa de los poemas. Téngase en cuenta que su calidad está avalada, entre otras cosas, por el hecho de que tanto Adoum como Pazos Barrera han conseguido sendos premios internacionales y nacionales como el de Casa de las Américas en Cuba y el Nacional de poesía en Ecuador.

Finalmente, para concluir usando la imagen *englobante* de palimpsesto (escritura, reescritura; lectura, relectura) usada en mi título, vuelvo a insistir en que estos poemas pueden considerarse una *sobrescritura* o *reescritura* de muchos otros poemas y temas de la más representativa lírica ecuatoriana. Su realidad, construcción y calidad invitan y proponen, en última instancia, dos cosas: el desafío de nuevas lecturas e interpretaciones y la reconstrucción literaria de una simbología poética que, a partir de nuestros orígenes indígenas y mestizos, nos ayude a recuperar el pasado esencial y a dar sentido al imaginario colectivo en construcción, pluriétnico y multinacional, que todos compartimos en Ecuador y en América Latina. •

25. Anne Ferry, *The Title to the Poem* (Standord: Stanford University Press, 1996), 1. Citas posteriores se incluirán en el texto con la abreviación *The Title*.

26. Para ampliar estas ideas, véase Gérard Genette, «Structures and Functions of the Title in Literature», trad. Bernard Crampé, *Critical Inquiry* 14, (1988): 692-93, nota 1. Otros ensayos interesantes son: Harry Levin, «The Title as a Literary Genre», *Modern Language Review* 72 (1977): xxiii-xxxvi; y E.A. Levenston, «The Significance of the Title in Lyric Poetry», *Hebrew University Studies in Literature* 6 (1978): 63-87.

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
7/1997/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

HUGO MAYO: VANGUARDIA, RENOVACIÓN Y SILENCIO

Jackelin Verdugo Cárdenas

«La verdadera intensidad es el silencio» dice Guillermo Sucre[1] para referirse a que la palabra logra su máxima expresión, su mayor significación, precisamente en esos espacios en donde los silencios dicen lo no dicho. Bien podría aplicarse tal expresión a la figura de Hugo Mayo dentro de la tradición poética ecuatoriana. Su voz silenciada por décadas mantiene la intensidad de la omisión y le presenta como un poeta que trabaja con las palabras y les asigna a éstas, una misión central: «cambiar la vida, mediante la alquimia de las palabras».[2]

La presente reflexión pretende una lectura interpretativa del espacio escritural de Hugo Mayo en la década del veinte, y concretamente de ese conjunto de poemas que le revelan como poeta vanguardista y renovador del canon escritural vigente. Buscamos un acercamiento a los núcleos vertebradores de su creación artística y a los posibles sentidos que en esta etapa de su quehacer poético se constituyen y que responden a «esa necesidad vital de expresión del poeta».[3]

Miguel Augusto Egas (1898-1988), figura misteriosa y legendaria que hace su aparición en la escena poética ecuatoriana, transgrediendo con sus propuestas el canon vigente: el modernismo en su fase epigonal, liberó al verso de las formas rítmicas, métricas y retóricas de moldes para entonces ya anquilosados.

La reflexión crítica de la obra de Hugo Mayo tropieza con una dificultad básica: no se ha realizado hasta la fecha un establecimiento preciso de sus textos, ni una cronología de los mismos. Mayo durante los primeros años de su actividad

1. Guillermo Sucre, *La máscara, La transparencia*, Fondo de Cultura Económica, S. A. México, 1985, p. 294.
2. Op. cit., p. 295.
3. Carlos Calderón Chico, *La última entrevista a Hugo Mayo*. En suplemento Semana, No. 132, Guayaquil 26 de enero de 1997, p. 7.

poética publicó muy poco en el Ecuador y siempre en revistas y periódicos de restringida circulación, lo cual dificultaba el acceso a su obra y más aún su conservación. Así mismo, durante la década del veinte, no se recogió su dispersa producción en un volumen concreto.

Este universo poético al que nos referimos incluye poemas publicados entre 1919 y 1933. Este período presenta tres momentos: el primero, vinculado con la experimentación y la búsqueda vanguardista; el segundo de corte nativista; y el tercero, de corte social.

El primer grupo al que nos referiremos instaura su trabajo medular sobre la palabra y sus posibilidades de expresión, toma en cuenta los distintos procesos lúdicos y combinatorios que éstas permiten, quizá siguiendo la línea propuesta por Mallarme, para quien la poesía no se hace con ideas sino con palabras. Con su constante búsqueda y experimentación moviliza el verso e introduce nuevos temas vinculados con el desarrollo de la modernidad: la velocidad, el maquinismo, la industria, ejemplificaría lo expuesto el título de su tan mencionada revista *Motocicleta*; así mismo, la estructuración espacial, la disposición visual, la práctica del versolibrismo en el poema provienen de la influencia de los procesos de modernización.

El trabajo con y sobre las palabras integra elementos de distintas realidades: la geometría; el cosmos; el mundo de los números que irán tomando formas simbólicas, figuras que entran en contacto con el mundo de lo cotidiano, lo religioso; la multiplicidad de tiempos, lo erótico, lo esotérico; que dejan al descubierto la esfera interna del poeta y revela un proceso que busca el descubrimiento de su ser en el mundo por medio de la acción potenciadora y lúdica de las palabras. Estamos frente a una palabra desgarrada, fuerte, cotidiana, que se entremezcla con maestría en la forma vital del verso y que propone sentidos cargados de una sutil ironía.

Pero el trabajo sobre la palabra y la disposición versal no tendrían el peso que tienen si a ellos no se sumaría esa especial actitud del discurso poético de Hugo Mayo, actitud discursiva marcada por el desafío, por la lucha, por una rebeldía absoluta, para no dejarse asimilar y aniquilar por los modelos que seguía y que utilizaba para su creación artística.

Pero estaría incompleto el panorama que presentamos si a lo anotado no sumásemos ese «espíritu lúdico» que caracteriza su estructura poética. Mayo el poeta juega con las palabras, se ríe con ellas, ironiza, se burla y con este hecho le quita a la poesía ese tono solemne, trascendental, melancólico, muy propio del gusto modernista y posmodernista.

Con este juego constante, Mayo desacraliza la poesía, la pone en duda, rompe los lineamientos de la exclusividad poética y la vincula con otros tipos de lenguaje: el cinematográfico, el periodístico, el técnico, el cotidiano, etc.

Introduciendo así, una novedad sin precedentes dentro de la tradición poética ecuatoriana.

La subjetividad que intenta construir Hugo Mayo, está ubicada en un proceso de reconstitución de la experiencia vital del hombre que supone una nueva lectura de la geografía, de los espacios y del cosmos, pero tiene en cuenta la cosmovisión propia del hombre latinoamericano y ecuatoriano en específico. ¿Cómo logra plasmar esa tarea de reconstrucción vital en el terreno de la poesía? Pues consideramos que sobre un principio de libertad extrema en la forma, en los referentes que a las palabras le otorga, en las asociaciones de imágenes que va construyendo, y que se vinculan con el valor trascendente del metro libre concebido al calor del ritmo interior. «Prescindir de la rima dirá el poeta, es saber andar sobra la cuerda floja sin el balancín».[4]

Esta búsqueda no asume una postura negativa o pesimista, es más bien una postura existencial, lúdica, a ratos, sarcástica, irónica, que aspira llegar a los orígenes mismos, retornar a la génesis de las formas o como diría Octavio Paz, a la alquimia de las palabras, para a partir de esta experimentación confeccionar otros espacios que den cuenta de las nuevas posibilidades expresivas de la poesía.

Este período está marcado por el deseo de renovación idiomática y de un cosmopolitismo que, iniciados como aportes centrales del modernismo, resultaron insuficientes para revelar un proceso de modernización que se estaba gestando en el mundo. Así, frente a los castillos de Versalles, nomos, hadas, a los ambientes nocturnos, crepusculares, al dolor, a la melancolía, entendidos como tragedias personales, emergerán los objetos cotidianos, las formas volumétricas, los signos matemáticos, geométricos, etc. El lenguaje de cadencias sonoras, de formas elegantes y aristocráticas será sustituido por las formas de un lenguaje técnico, numérico, simbólico, etc. Todos los recursos posibles estarán destinados a una ruptura decidida contra aquellas formas modernistas que de tanto repetirse, imitarse habían dejado ya de significar o se habían integrado al caudal de lo prosaico y sin novedad.

Los núcleos vertebradores de la creación poética en Mayo pueden trazarse desde tres directrices:

1. La espacialidad poética

El trabajo sobre la espacialidad que supone la configuración del texto poético al interior de la página y cuyo sentido de composición proviene del deseo vanguardista de interrelacionar las artes y en este caso, concretamente, vincular

4. En Rv. Cuadernos del Guayas, *Auto de fe del poeta Miguel Augusto Egas*, Guayaquil, marzo 3 de 1966, No. 20, 2da. etapa.

pintura y poesía, propone entre otras cosas, pensar al poema como un espacio configurado para ser visto, y solo en un segundo plano, para ser leído.

En este sentido, la espacialidad poética se convierte en un recurso formal que se manifiesta en las distintas posibilidades en que se distribuyen los segmentos versales y las palabras al interior de la página. Con cada movilización que se realiza en un poema subyace una intención precisa de su autor. La espacialidad como recurso formal rompe con la linealidad y la cronología del verso y de esta manera, convierte al poema en un espacio en donde pueden convivir fuerzas simultáneas.

En la obra poética de Mayo este juego espacial lo encontramos por ejemplo, en el poema «La Oda Gaseosa», cuando ordena una de sus estrofas de la siguiente manera:

La telepatía de las calles
en un films
por $ 0,20
en los café
de
penumbras

Rota la linealidad y la cronología de los textos por acción del juego de espacialidades, las frases, las palabras adquieren otra función, los sentidos por su parte se rompen, requiriendo en este momento que el lector proponga un proceso de lecturas y relecturas que vayan descifrando las figuras que han sido construidas por los movimientos versales, por los fragmentos sintácticos, por los espacios en blanco, por los silencios que van apareciendo en los poemas. Dentro de este juego de movimientos y espacialidades aparecen: variaciones tipográficas: tipos de letras, tipos blancos y oscuros, juego de caracteres minúsculas y mayúsculas en indistinta colocación. Así mismo, muchos de estos recursos aparecen mezclados: en negrita y en mayúscula, fragmentación del verso, a la vez. Dentro de esta espacialidad como recurso formal de la poesía aparecen también los números y los signos aritméticos, con la finalidad de producir una nueva y especial amalgama de dibujos verbales y signos sucesivos y simultáneos, tanto espaciales como temporales que vuelven mucho más compleja la composición del texto.

La presencia de los signos aritméticos los encontramos por ejemplo en el poema *Oración por la muerte de Medardo Angel Silva* cuando se refiere a «21 pedazos» o «21 después» para referirse a la edad en que se suicida el poeta. O cuando dice «32 recortado», para informar el calibre del arma con la que se suicida, Medardo Angel Silva.

Así también, cuando expresa: a «S0.20» centavos de dólar por una film o cuando designa al «X capítulo del Génesis» o a la matrícula No. 33 de la facultad de la CIRUGIA DENTAL, o a las 7 horas y 1/2 de viaje, o, el año en que publica

Oda Gaseosa, MCMXXII. En el poema *Cinema* hablará de 50 dólares, a los 3/4 o 4/5 partes en que se descompone el globo terráqueo.

Pero la importancia de la visualización de la página está en relación directa con esa otra concepción del espacio poético, como un lugar en donde convergen distintos lenguajes: el periodístico, el técnico, el arquitectónico, el cinematográfico, el cotidiano, otros. En este sentido, no podemos obviar la importancia que tiene la presencia de los mass media, la variación tipográfica de los periódicos en la revolución perceptiva de la escritura y que de hecho a través de los vanguardistas llega a los terrenos de la poesía, en el sentido que lo propone Marshall MacLujan: «La gran prensa, sobre todo a partir de la invención del telégrafo y de su influencia, bajo la forma de un caleidoscopio de noticias, en el estilo y la presentación de los diarios, se aproxima más a la cultura oral que no es lineal sino sinestésica, táctil y simultánea».[5]

Así, en el poema *Oda Gaseosa* podemos notar que aparecen sucesivamente, en el mismo espacio y en un mismo tiempo diversas realidades de lo más heterogéneas: Saturno, el Génesis, cuerpos aerométricos, el baño de la luna, el hermes de praxíteles, la cirugía dental, el thymephenol, los bars de gelatina, la nike, las estrellas, los asientos de peluquería, el farol chino, etc. Todos ellos, objetos y elementos presentes en la plaza de un Universo poético distinto, semejante a la composición de una página periodística, o de una pantalla cinematográfica. Semejando la composición telegráfica, a la manera como lo enuncia Haroldo de Campos en la «pantalla se verán: noticias extraídas de periódicos, propagandas comerciales, fragmentos históricos, hechos mitológicos, citas, comentarios sarcásticos, todo en diálogos comprimidos, en un estilo discontinuo puntillado con palabras y frases polilingües».[6]

En medio de tanto sin sentido, en medio de la descomposición que supone la recomposición de un espacio surgen elementos que avizoran la posibilidad de reformulación de escenario: las estrellas, los espejos, los telescopios, el faro, el farol, la bujía, hablan ya de ese proceso que supone una nueva posibilidad de ver el mundo con otros ojos, con otros medios y al amparo de nuevas técnicas «Woolwortes Guilding» es posible avizorarlo pero por medio y a través de nuevas órdenes, en donde los medios de comunicación, TV, radio y sobre todo el periódico jugarán un papel preponderante. Desvanecer la exclusividad de los espacios poéticos y de los elementos pensados como eminentemente artísticos, es el fin que persigue la poesía al abrir sus espacios a la presencia de otros

5. Haroldo de Campos, *Superación de los lenguajes exclusivos*, en Fernández Moreno C., *América Latina en su literatura*, México, UNESCO, Siglo XXI, 1972, pp. 279ss.
6. Op. cit., pp. 279ss.

lenguajes. La idea del «Calidoscopio de la imagen de la Tv»[7] fue anunciado por la prensa popular y recogida también por el arte para incluirlos como elementos propicios para la creación artística.

Un tercer componente de esa espacialidad a la que hacemos referencia es la concepción de ésta como *tema* en donde se tratan los problemas del mundo, de las ciudades y la recomposición de ellas, por influencia de la modernidad y sus procesos.

Hugo Mayo en la primera línea el poema, «La Oda Gaseosa»: «Saturno invita a un SYMPOSIUM» presenta al lector el motivo que va a tratar y le invita a un festín, organizado por un grupo reducido (SYMPOSIUM) en donde se tratará el tema de la creación de un universo nuevo, en un paralelismo que le relaciona con la constitución de un nuevo tipo de ciudad moderna: El paralelismo se instaura cuando en una parte del poema se lee:

Nubes eterómanas
danzando
como cuerpos
aerométricos
forman los planos
de ciudades
futuras.

Además, Mayo en el poema mencionado se refiere al capítulo X del Génesis, el mismo que plantea un principio de reorganización del mundo luego del diluvio universal, hecho que marca la instauración de un proceso fundacional del universo, a partir o por encargo de un clan específico: Noé y sus hijos «Los clanes de los hijos de Noé según sus diferentes líneas de descendientes y sus familias. Después del diluvio se esparcieron por todas partes y formaron las naciones del mundo»[8] dirá el capítulo X del Génesis.

La simbología de la refundación del mundo en el texto de Mayo podría ser entendida como el signo de la refundación del mundo poético, a través del trabajo de un grupo: el clan vanguardista, limitado en el país a la práctica activa de un solo poeta: Mayo, y destinado a consolidar ese proceso.

De esta manera, el poema «Oda Gaseosa »establece un paralelismo entre este principio de reformulación universal y el principio de reformulación poética que está de hecho, ligado con la reorganización espacial de las ciudades modernas: Las luces de la gran ciudad están claramente reflejadas»: la telepatía de las casas/ las calles asfaltadas/ los bars de gelatina/ los abecedarios en desorden/ los

asientos de la peluquería/ la plaza del universo/ los telescopios de mercurio, revelan un nuevo orden/ «un nuevo faro» dirá Hugo Mayo.

En realidad, el canto a la gran ciudad que se construye aparece entre gases y humo, precisamente a la manera de una revelación espectacular como lo propone el poema «Oda Gaseosa». La reconfiguración del escenario poético está generada por la acción de agenciamientos y cruces de esferas que en el proceso van ocupando espacios definidos por la voluntad del autor, pero sin un orden lógico y cuyos sentidos hablan de realidades en donde el Absurdo los organiza.

De esta manera, el escenario de la ciudad ubica al hombre como conductor de aviones, de motocicletas, como observador de galaxias y cosmos, como partícipe de espectáculos: «observador de la cinematografía de la calle», como actor de sueños compartidos, como constructor de rascacielos, como viajero por «Océanos de Aire». El escenario del arte debe tenerlos en cuenta, parece afirmar Hugo Mayo en los poemas que conforman su primer ciclo poético y posiblemente, el específicamente vanguardista.

Podría afirmarse, que el esfuerzo de construcción y reconstrucción del espacio poético trabajado por Hugo Mayo y ejemplificado a través de los distintos recursos anotados, sigue los lineamientos planteados por Huidobro y de quien Ana Pizarro afirma: «Dentro del esfuerzo de reconstrucción y construcción del imaginario cultural de nuestros días, recuperar, proyectar e impulsar la capacidad de liberar la fantasía, de crear, de ejercitar la libertad pone el discurso Huidobriano tanto en sus poemas, cuanto en su gesto vital».

En el poema «Oda Gaseosa» Hugo Mayo presenta también, procesos morfosintácticos incompletos como para que el lector aplique, según dice Haroldo de Campos la técnica del «Hágalo Ud. mismo»,[9] las imágenes fragmentadas, los procesos inconclusos serán complementados por la acción del lector participativo, atento y que acepta el desafío propuesto por el autor.

La fragmentación del discurso, de la frase y de las palabras permiten que se vayan configurando imágenes, y que éstas se sucedan una detrás de las otras, confeccionado así, una visión más amplia de un objeto, de un hecho o de un suceso que el poeta intenta trasmitir. Estas frases zigzageantes intentan visualizar el paso del poeta alucinado por el mundo, por la vida y por el espacio poético.

«Lo que se logra con estos recursos visuales y en correlación con las imágenes visuales que se provocan a través de metáforas, símiles son textos en que el collage y sobre todo el montaje (en el sentido eisensteniano del término) construyen el principio artístico, constructivo del poema» dirá Iván Carvajal.[10]

9. Haroldo de Campos, *Superación de los lenguajes exclusivos*, en Fernández Moreno C., *América Latina en su Literatura*, México, UNESCO, Siglo XXI, 1972, pp. 279ss.
10. Iván Carvajal, *Hugo Mayo: el primer vanguardista y el poeta del silencio*, inédito, p. 17.

2. Juego, humor e ironía

Frente al decadentismo que suponía el tardío movimiento modernista en el país, frente a un mundo crepuscular y sombrío, propios del modernismo, Mayo introduce el espíritu lúdico en el poema, el humor y la ironía como elementos idóneos para captar la presencia del mundo moderno.

Mayo convierte a la palabra en un objeto que como tal tiene que ser irónico, en el sentido que lo expresa Guillermo Sucre, cuando analiza los aportes de Juan José Tablada: «...si el poema se convierte en un objeto que hay que ver, este objeto es irónico: exige tanto la captación visual como una comprensión más imaginaria (la de las relaciones) y aún más afectiva (la del humor y el juego) que subyace en todo ello».[11]

La presencia de la ironía, en los textos de Mayo adquiere diferentes tonos: En ciertos casos, se presentará tajante y rotunda. Así le dirá el poeta:

A una caverna de voces armoniosas
llevé a Nino Amonolik
De puro susto, se desmayó,
oyendo mis novimorfos poemarios.

(El Zaguán de Aluminio)

Mayo parece indicar con este segmento, la reacción que provocó en los intelectuales de la época, la publicación de sus primeros poemas vanguardistas.

En otros casos, la ironía será sutil, leve y dirá:

«Célula de una locura cuerda»
(Desiree Lubowska)

El humor y la ironía minuciosamente expuestas en estos ejemplos revelarán a un poeta suspicaz e irreverente, pero decidido a conseguir su objetivo central: desacralizar los espacios exclusivos de la poesía.

El juego metafórico, el juego espacial, las frases irónicas se construyen para el poeta de la sola observación de la vida cotidiana y del enfrentamiento con el sentido común: Así,

11. Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 80.

El sol va pasando
con hambre
olvidando a los niños.

Dirá en el poema «Mediodía» y vaticinará la presencia del hambre, de desamparo y de un sinnúmero de ilusiones que día a día se frustran ante la adversidad de las estructuras sociales y los injustos niveles de vida.

Presentará a través de la ironía, el juego y el humor ciertos posicionamientos sociales que excluidos por sus prácticas aparentemente ilegales son de conocimiento general e incluso están legalizados por el accionar diario. Así lo expondrá en el poema: «Mercado de manzanas»: o «Mercado de mujeres»:

TODOS los tableros
fueron laberintos de colores
Entre las mujeres
algunas corrían a los zaguanes
para no ser vistas:
y esto perjudicaba a los espejos
Quizá la edad había naufragado.
Luego, antes de que llegáramos,
se veía algo para no decirlo.

Este juego irónico, humorístico se manifiesta en los distintos niveles del quehacer poético de Mayo, parecería que los ha convocado para que juntos, les jugaran una broma al lector, para burlarse de los espacios sagrados de la poesía y del hecho artístico en general. El léxico, la morfosintaxis, el sentido al servicio de la ironía para exponer que la relación del autor con el mundo, de los elementos entre sí y de éstos con el mundo se organiza a partir de conflictos, de contradicciones de zonas de fuga que buscan volver poetizable lo cotidiano, la técnica, los mass media, etc.

De esta manera, aparecerán asociaciones libres, los calificativos más insólitos, las imágenes visionarias[12] más insospechadas que irán sucediéndose con fines específicos y con tonalidades variables, la crítica, el cuestionamiento, o simplemente el humor serán las manifestaciones de esa ironía peculiar del discurso de

12. Imágenes visionarias, en el sentido propuesto por Carlos Bousoño para quien el carácter fundamental de dicha imagen radica en la condición de lo diverso que ella acuña. La semejanza entre los dos planos: evocado y evocante no se centra en una condición objetiva (física, moral o de valor) sino que despierta en los contempladores un sentido parejo, en donde se tiene en potencia un grupo finito de posibilidades asociativas, y cada mirada humana que en ella se interese estéticamente pone en actividad una de esas asociaciones posibles, acaso la que menos se suscite en la contemplación normal. En Carlos Bousoño, *Teoría de la Expresión Poética,* Ed. Gredos, Madrid, 1970, p. 140ss.

Mayo. Así: las campanas azules/ las desnudeces voltaicas/ el sensualismo astral/ los maremotos de los ritmos/ los geroglíficos atléticos/ los días rubios/ las puertas encendidas/ las piruetas de la vida/ las chimeneas ambulantes/ las ciudades líquidas/ los paréntesis huérfanos/ o las mariposas que son motores y que buscan su hangar hacia abajo, se presentarán con una fuerza y vitalidad incalculables.

Estas asociaciones léxicas van generando vínculos y relaciones más profundas que incluyen mundos, realidades diferentes y distantes, en relación y en función significativa. De esta manera, «las estrellas pasan como asientos de peluquería»/ o «las nubes danzan como cuerpos aerométricos»/ o, «las piruetas de la vida eran como lluvias de lunas». Luego, estas relaciones y vinculaciones van eliminando los comparativos y profundizando la trayectoria hacia la abstracción, hacia el absurdo, y por supuesto, hacia la ambigüedad significativa. Así, «la esponja de la noche es un farol chino»/ «los puntos centinelas se cierran nostálgicos de sueño»/ o el «río cinta líquida tiene una danza de viviendas».

Este juego recurrente de relaciones y asociaciones, de mundos, toma a la síntesis, la elipsis, como recursos que van construyendo un mundo poético caracterizado por la intensidad de significaciones, el poeta dirá:

> Saltan las miradas las vitrinas anochecieron papel
> mojado
> frutas confitadas espectáculos de los letreros
> encendidos en la madrugada
> estamos detenidos en nuestras sombras
> el alba de ayer corre en los portales
> quien desata mi nombre sobre la pared contraria
> en la diagonal de tu panorama
> jugué con la estrella de tu risa

Dirá Hugo Mayo, en un poema sin título, publicado hacia 1927 en la revista *Savia*.

El juego metafórico, irónico, se intensifica paulatinamente y deja su marca en poemas que intentan revelar la aventura del hombre y del poeta en un espacio, el poético, en donde las formas se acompasan a un ritmo interior sin leyes lógicas. La libertad absoluta en la construcción del poema se asemeja a la fluidez de la escritura automática propuesta por los surrealistas.

Los distintos tonos de la ironía en los textos de Mayo revelan una pasión por la crítica al mundo moderno que exalta las distintas formas de la vida burguesa, al capitalismo y los efectos que produce sobre la vida humana y sobre la cultura en general.

3. Desreferencialidad y antilirismo

El problema de la desreferencialidad poética propuesta por Mayo supone un proceso mediante el cual, el discurso poético construido por el autor ya no representa a la realidad. En este momento, las palabras establecen una distancia considerable entre la palabra-signo y el objeto o hecho de la realidad que motiva la representación. Se vuelve necesario para el poeta que el mismo poema vaya construyendo el objeto que desea tratar.

Este proceso para Hugo Mayo no incluye únicamente, cambios de temas, de léxico o de fragmentaciones de la sintaxis, intenta más bien crear un principio fuerte, capaz de negar las relaciones preexistentes, se trata de superar elementos que han sido la expresión de una estética evasionista y dotar a la escritura poética de una textualidad propia, autónoma, en tensión constante entre aquellos elementos de uso poético y los elementos de uso comunicativo de una lengua. «Existe un descuerdo entre la palabra como signo y la cosa designada».[13] A partir de este hecho, se pone en movimiento un conjunto de relaciones insólitas, impensadas que se dispersan hasta desintegrarse en un juego pleno, virtual, sin ataduras directas a referentes reales. De esta manera, el lenguaje y los sentidos que sus conexiones instalan parecen deslizarse desde procesos de ruptura y experimentación formal, hasta actividades de desplazamiento total que buscan la abstracción pura. Mayo en el poema «La noche de las estrellas», dirá:

El suelo, alfombrado de flores,
había mandado su corazón
hacia la luna
mientras unos chiquillos
arrancaron las flores formando letras sueltas.

En el poema «Desiree Lubowska» afirmará que:

el declive de tus ojos
pluraliza la invitación a tu órbita
de desnudeces voltaicas

Qué más intenso el proceso de ruptura entre el discurso poético de Mayo y los referentes reales, cuando en el poema antes citado, identifica a Desiree Lubowska con un «MOLINETE hidráulico» y cuando el acercamiento sensual

13. Jorge Velasco Mackenzie, *Dónde se abre El Zaguán de Aluminio*, Colección de libros para el pueblo, Casa de la Cultura, núcleo del Guayas, 1982, pp. 87ss.

y sexual con ella lo define como: Naufragio en la visión irresistible/ Curva sobre el horizonte/.

El proceso de desreferencialidad poética se hace eco del desarrollo de la modernidad europea y latinoamericana, cuando para la construcción de sus sentidos recurre a la temática de la velocidad, a las nuevas dimensiones del espacio, al desarrollo de los mass media, a la técnica y a los planteamientos de la vida cotidiana.

En «Desiree Lubowska», por ejemplo, habla sin reparos de: Espiral enigmática/ que contorsiona la penumbra / en hélices pluricolores... Así también habla de: logaritmos embrujados/ de senos vibracionistas/ de desnudeces voltaicas/ de amalgama en el vacío/ de maremoto de los ritmos/ o del novimorfo sensualismo astral.

Como podemos observar, las palabras provienen de esferas culturales y profesionales diversas: el enigma, la penumbra pertenecen más bien a las zonas que tienen que ver con las reflexiones espirituales, metafísicas; en cambio, espirales, hélices, hidráulico provienen de zonas técnicas; los pentagramas del ámbito musical; los logaritmos, del mundo de los números. Pero cabe destacar que cada uno de los términos aludidos ha perdido su referencia original para dar paso a las asociaciones más inusitadas o sentidos múltiples que renuncian decididamente a sus referencias directas.

Cuando Mayo habla de: «lluvias de lunas crecientes/ de el canal del alma/ de la humildad hasta en las casas de tres pisos/ de las Iniciales de carne/. O más aún de collares de miradas/, o del nacimiento de la congelación del silencio/»; ningún lector va a intentar una lectura directa de los referentes reales que cada uno de los términos tiene, sabe por el contrario, que cada una de las conexiones tiene sentidos más profundos que funcionan al interior de cada uno de los contextos de un poema. Así mismo, verá que las distintas asociaciones van confeccionando sentidos más bien cosmopolitas que rompen con las fronteras de lo local, del sentimiento o la sensibilidad exclusiva del poeta para convertirse en manifestaciones más universales, capaces de reflejar zonas más extensas del convivir humano.

Se trata entonces, de una actividad multifacética que a través del trabajo experimental con las palabras, alcanza una internacionalización de los signos y por supuesto, la instauración del principio de universalización del arte a través del trabajo creativo y la acción cosmopolita del poeta. Mayo trabajó intensamente este procedimiento y con él ratifica su afán vanguardista de renovación y cambio.

Por otra parte, si el temas de la desreferencialidad: relación palabra-referente se ha quebrantado en la poética de Hugo Mayo; el tono con que son tratados los distintos temas, los distintos recursos, las distintas zonas del poema también ha sido alterado. En la creación poética de Hugo Mayo los sentidos que confecciona no van a ser producto de un estado de ánimo, de una interioridad afectada por

hechos particulares, posiblemente, mórbidos, melancólicos o evasionistas, propios de la corriente modernista, ni serán la expresión de una doctrina en particular o de una corriente ideológica.

Los sentidos estarán marcados por un antilirismo, propio del arte contemporáneo que revela una especial y diferente manera de leer el mundo y la vida, esta nueva mirada supone una sensibilidad cósmica que sobrepasa los límites de lo personal, de las regional, inclusive de lo nacional, para ubicarse en zonas más amplias en esas miradas totalizadoras, en esos espacios colectivos en donde lectores de las más diversas procedencias se identifican. Esta fragmentación de la esfera de lo personal amplía los horizontes de comprensión del poema y habla de un deseo consciente de volver la esfera de lo poético más universal. En este momento sería oportuno citar a Octavio Paz, cuando al respecto dice: «... El universo se resuelve en un libro: un poema impersonal, y que no es la obra del poeta Mallarmé... ni de persona alguna: a través del poeta que no es sino una transparencia, habla el lenguaje».[14]

De esta manera, cuando en el poema «Desiree Lubowska» se habla de: amalgama en el vacío/ Pleamar/ rebosada por el maremoto de los ritmos/ Ebullición en el panorama de la musicografía/, no se siente que el tono que domine en los segmentos versales provengan de una experiencia sexual y sensual particular del poeta. Más bien se nota, que son símbolos de carácter universal que intentan ser desarrollados al interior del poema, como expresión de una sensibilidad plural, más amplia y por ende, más compleja.

Lo que se produce entonces es una suspensión de la función referencial del lenguaje, con lo cual se acentúa la tendencia antilirista.

En este mundo inconsciente, profundo, en donde se revelan ocultos e incomprensibles los enigmas del vivir y del crear, el poeta expresa su mundo interior de manera inarticulada, en donde las correspondencias sensoriales se mezclan, en donde cada artista se fija sus propios límites, en donde el poeta reflexiona sobre sí mismo y se descubre como clarividente, excepcional o iluminado. Pero sobre todo, en donde el corazón, el sentimiento no tiene cabida en el poema, porque este es un producto nuevo y distinto.

El resultado una poesía de imágenes construidas a partir del símil y la metáfora, y cuyo eje de ejecución es el tiempo, con sus efectos y consecuencias. Así lo dirá el poeta:

> Recorriendo un camino encontramos pisadas;
> mas en una charca cercana
> lanzaba piedras un anciano desconocido

14. Octavio Paz, *Los hijos del Limo*, Ed. Seix Barral, Barcelona, España, 1976, p. 112.

como cualquier niño.
—Bello joven
si no llevara un otoño en cada mano!—
(Otoño de los misterios)

Lo planteado de ninguna manera agota los sentidos posibles, que se encuentran presentes en la obra de Mayo, aún queda mucho por decir, sin embargo, su actualidad radica, a mi manera de ver, en esos planteamientos abiertos en donde las conexiones ideas-vida, mundo, palabra, magía, surgen de una tensión específica que el lector hace suyas, las mismas que después las ampliará con sus vivencias, creando la ilusión de que no le fueron trasmitidas por nadie, y que surgieron del fondo de su yo como productos de sus propias experiencias.

Ejercitar una lectura interpretativa de cualquier tipo de discurso supone asumir un puesto de observación concreto, es reconocer que la fijación de la mirada sobre un objeto-signo permitirá que estos a su vez, se develen al lector y posibiliten su desciframiento. Nos hemos acercado a esta reflexión con ojos de principiante que no olvida, como afirma Julio Ramos, que «la literatura es como un taller en donde se experimentan, donde se forman posiciones para la ubicación de nuevos sujetos de ley, en el marco de un emergente orden político-simbólico-liberal».[15] Pero que tampoco desconoce que la literatura por sí misma no produce revoluciones, «no reemplaza el arma crítica teórica ni a la crítica de las armas», como propone Iván Carvajal.[16] Pero en la medida que expresa la vida cotidiana de los pueblos y a partir de ellas configuran sus discursos, bajo la modalidad de imaginarios, se convierte en la sustancia misma de la vida, manifiesta las contradicciones en las distintas instancias de la condición humana y las tendencias sociales hacia lo distinto. •

15. Julio Ramos, *El proceso de Alberto Mendoza: paradojas de la subjetividad*, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, junio 1996, p. 217.
16. Iván Carvajal, *Actualidad de la poesía ecuatoriana*, ponencia leída en el Coloquio sobre Cultura Ecuatoriana, Universidad Central, Quito, 1989.

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
7/1997/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

EL TEATRO POLÍTICO Y LA FIGURA DEL INCA: EL BARROCO EN LOS ALBORES DEL TEATRO QUITEÑO COLONIAL

Patricio Vallejo

INTRODUCCIÓN

En los primeros cien años de dominación colonial, las condiciones de organización política de las nuevas sociedades y la configuración de un hombre dentro de esas condiciones generaron un movimiento complejo dentro del imaginario social. La figura del Inca adquiere radical importancia dentro de ese movimiento y se convierte en un referente imprescindible en el reordenamiento de las formas que van constituyendo un nuevo orden de sentido. Una de las estrategias políticas para asegurar la dominación fue, justamente, utilizar el poder y las costumbres locales. De manera que, tanto la Corona como las autoridades indígenas desarrollaban una estrategia que demostraba que el nuevo poder era un legítimo continuador del antiguo poder, se sepultaba al pasado al tiempo que se lo exhumaba para legitimar el presente, que de alguna forma se declaraba su heredero. De este modo se puede comprender mejor la presencia de la imagen del Inca en las representaciones teatrales de comienzos de la Colonia.

El presente estudio no pretende incorporar nuevos datos a la historiografía teatral en el Ecuador para la época planteada; es decir, no se trata de una nueva recopilación de textos teatrales, ni de nuevos textos de la crítica o nuevos textos que incorporen comentarios o reflexiones sobre el fenómeno teatral en dicha época, más bien, se trata de un intento de utilizar los datos aportados por la mencionada historiografía e incluso de la crítica, para desarrollar una reflexión que involucre al teatro como fenómeno social con las formas de organización, articulación, circulación del sentido, en el primer momento de la sociedad colonial.

Antecedentes

Intentaré una aproximación al estudio del teatro durante el primer período de dominación colonial española en la Real Audiencia de Quito. En primer término, es necesario afirmar que no existió teatro prehispánico en estas tierras, a pesar de que la idea de su existencia es defendida aun en nuestros días, a partir de las posturas de muchos cronistas e historiadores durante la conquista y dominación colonial. Esta aseveración no supone una reproducción de criterios etnocéntricos que pretendan desconocer los aportes a la formación cultural de la sociedad ecuatoriana por parte de la sociedad prehispánica, lo que pretendo demostrar es que incluso el teatro indígena en el Ecuador tiene un origen posterior a la conquista, se configura dentro del proceso de mestizaje cultural, su existencia diversa es posible dentro de la forma particular de desarrollo de la modernidad en el Ecuador.

Quienes se basan en el estudio del folclor, se equivocan cuando aseguran que las representaciones escénicas que se expresan en la fiesta andina en la actualidad, muestran reminiscencias de un posible teatro prehispánico. Si bien es cierto que casi todas las culturas —si no todas— conocidas y estudiadas han desarrollado formas de representación escénicas, es decir, representación a través de los movimientos y acciones del cuerpo humano en un espacio definido, siempre ligadas a la fiesta y al ritual sagrado, sin embargo éstas no son teatro, en éstas la comunidad participa en su conjunto. El teatro surge cuando se produce una ruptura al interior de la comunidad, se identifican dos roles definidos, especializados y distantes, con sus propios espacios: el del actor y el del espectador. En las formas civilizatorias que habían desarrollado las culturas prehispánicas, esta ruptura no era necesaria, la fiesta religiosa y el ritual sagrado contenían a la comunidad y la refundaban, la ruptura se produce cuando la sociedad requiere mirarse a sí misma y refundarse fuera del ámbito de lo sagrado, que es el espacio que ocupa el teatro. De manera que, aun cuando el teatro enfrente temas morales, edificantes y religiosos, éste se encuentra fuera del ámbito de lo sagrado, no es un vínculo con la divinidad, en este caso el teatro se refiere a la sociedad misma, le revela sus pecados, sus culpas y el camino de expiación, de modificación de conductas. Por otro lado, en el caso contrario, aunque en la fiesta y el ritual sagrados se representen hechos militares o de la agricultura, estos suponen un vínculo con la divinidad, no es la comunidad mirándose a sí misma sino agradeciendo y ofrendándose a la divinidad.

Junto al error de mirar en toda representación escénica teatro, hay un error en pretender encontrar lo prehispánico en la actualidad, como una existencia pura, contrario a sus intenciones, una postura como ésta es una postura racista y reaccionaria que pretende ver en el indio a un ser sin historia, como diría Alberto

Flores Galindo,[1] que además se encuentra en un permanente retorno sobre sí mismo y ausente de toda modernidad. La indiscutible necesidad de reconocer los aportes que las culturas prehispánicas han brindado en el proceso de desarrollo de una identidad cultural actual, como un combate ideológico frente a otra forma lacerante de racismo que persiste en la ideología dominante actual que rechaza, desprecia y desconoce dichos aportes, no nos puede cegar ante el hecho de que estos de alguna manera ya se encuentran incorporados, no existen formas ni valores culturales que puedan tenerse por puros y aislados. El mestizaje cultural es un hecho que se ha vuelto inherente a la modernidad. Frente a esto, no se puede rescatar los aportes de las culturas prehispánicas, imponiéndoles formas que éstas no desarrollaron, como es el caso del teatro.

Otro límite que se presenta en el estudio del teatro de este período, es el que se refiere a la reducción que se hace al confundir teatro con texto dramático, es claro que los textos que aparecen en ese primer momento de dominación colonial como «La Tragedia de Atahuallpa» u «Ollantay» en la zona andina y otras en mesoamérica, dan cuenta más bien de una traducción de los hechos festivos al nuevo contexto de significación, el texto aparece mucho después de la representación y descontextualizado en relación a ésta, en el caso del «Ollantay», incluso, son observables valores españoles y cristianos. De manera que, dichas obras corresponden a la necesidad de trasladar a contextos de significación cultural hispanos fenómenos culturales que nos les correspondían, es decir, mirar y entender a América desde los ojos de España, hecho que es coherente con la dominación cultural.

Aceptado el hecho de la ausencia de teatro en las culturas precolombinas, nos encontramos frente a la necesidad de reconocer que el arte teatral llega a nuestras tierras con la cultura europea, y esto se produce desde los primeros momentos de la dominación colonial. Los relatos que se obtienen de los primeros cronistas que nos hablan de drama, tragedia y comedia, especialmente entre los incas, nos dan cuenta más bien de la importancia que había adquirido para esos días el teatro en Europa, de modo que el observador conquistador ve en toda representación escénica al teatro. Si analizamos mejor dichos relatos nos encontramos conque las tragedias o comedias corresponden a danzas conmemorativas de triunfos militares que se reproducían durante las fiestas religiosas, como es el caso del relato citado por Hernán Rodríguez que fuera recogido por Pablo Herrera o la cita que hace Descalzi del cronista Cabello de Balboa.[2] O, también, como en el

1. Cfr. Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes,* La Habana, Casa de las Américas, 1987.
2. La referencia a estos relatos de cronistas podemos encontrar en: Hernán Rodríguez Castelo, «Teatro ecuatoriano desde los orígenes hasta 1892», en *Teatro Ecuatoriano,* Clásicos Ariel, v. 17, Guayaquil, Ariel, s/f. y, Ricardo Descalzi, *Historia crítica del teatro ecuatoriano,* Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2 tomos, 1968.

caso que estudia Carlos Espinosa Fernández de Córdoba, para quien «la conmemoración del Inca, y el esfuerzo de renovar su autoridad, no provenía de operaciones locales fuera de las estrategias del poder constituido, sino que tenía su foco en el seno de los procesos de dominación»,[3] lo que nos lleva a colegir que los relatos referentes a representaciones sobre hechos prehispánicos se configuraban como estrategias de dominación y sus formas asumen una proximidad a las formas teatrales españolas, a partir de una reminiscencia de prácticas autóctonas.

Estos relatos dan cuenta de una formación particular, y pueden considerarse como las formas originarias del teatro en nuestras tierras, distanciadas de sus vertientes, expresan la necesidad de constituirse dentro de las condiciones de mestizaje cultural que se estaban dando en esa época. Contrario a lo que se podría pensar, el mestizaje cultural no supone la anulación de la diferencia cultural y el aparecimiento de lo nuevo excluyente, sino que paradójicamente supone la construcción de identidades en la diferencia; lo nuevo no se revela contra sus vertientes sino que las incorpora. La lógica del mundo colonial, la forma de organización del sentido supone la «armonización de la entidad y la diferencia, el recurso a la imagen, y la reconciliación del historicismo con una temporalidad flexible en que el pasado y el presente se interpenetran».[4]

Podemos concluir que el teatro es un arte que expresa una necesidad social y se configura en relación a esa necesidad, por tanto, no es la temática exclusivamente sino la totalidad de sus formas la que define esa relación. En estas condiciones, podemos afirmar que la sociedad española era una sociedad altamente necesitada de teatro, como una forma de regeneración de la colectividad, en momentos de alta conflictividad como eran los que España vivía para la época de la conquista. Es esa necesidad la que se traslada a América y se incorpora a las demás formas de dominación cultural, pero el teatro que empieza a desarrollarse en América no es el mismo que la metrópoli venía desarrollando a su interior. Conquistadores y conquistados requieren un distanciamiento que les permita asumir el violento proceso que se encontraban viviendo, por tanto ese teatro que estaba naciendo era un teatro fuertemente político, masivo y espectacular en la utilización de los recursos de su lenguaje, no era resultado ni de la aculturación ni del sincretismo, lo que resultaría reductor frente a la complejidad del proceso de mestizaje cultural que era en realidad lo que expresaba, de esta manera se iniciaba una incipiente construcción de un horizonte de sentido, una forma particular, diversa y múltiple de cultura.

3. Carlos Espinosa Fernández de Córdova, «La mascarada del Inca», en *Miscelánea histórica ecuatoriana,* revista del Banco Central del Ecuador, No. 2, Quito, 1989, p. 9.
4. Carlos Espinosa Fernández de Córdova, «El cuerpo místico en el barroco andino», en Bolívar Echeverría, comp., *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco,* México, UNAM-El Equilibrista, 1994, p. 166.

En lo que se refiere al arte barroco, la idea que comúnmente se ha manejado sobre el mismo lo expresa como un arte conservador e inútil, ambas cualidades contrarias a los principios constitutivos que había mencionado que configuran a la modernidad. Sin embargo, a partir de los análisis que en los últimos años se han hecho para comprender de mejor manera al arte posrenacentista, se revela que el barroco desde su interior es un arte particularmente moderno, en donde lo conservador y lo tradicional son tomados para ponerlos en crisis, la artificialidad desde dentro del barroco es la crisis de la tradición, desde fuera es lo inútil, de ahí que, desde las otras formas del arte moderno, es que a éste se lo ve como inútil y conservador, como un arte no moderno, sin embargo, el barroco comprendido desde sí mismo es un arte moderno, otra forma particular de arte moderno.[5] Desde esta perspectiva, las primeras formas del teatro quiteño que analizaré de inmediato y que las encuentro barrocas, son por tanto modernas. El teatro en el Ecuador nace moderno.

La figura del inca y el teatro político

En los primeros cien años de dominación colonial, las condiciones de la organización política de las nuevas sociedades y la configuración de un hombre dentro de esas condiciones generaron un movimiento complejo dentro del imaginario social. En nuestro caso, la figura del Inca adquiere radical importancia dentro de ese movimiento y se convierte en un referente imprescindible en el reordenamiento de las formas que van constituyendo un nuevo orden de sentido. Una de las estrategias políticas para asegurar la dominación fue, justamente, utilizar el poder y las costumbres locales. «Definiendo al pasado como repositorio de derechos, la estrategia de utilización de lo local impone el imperativo de recordar 'el tiempo del Inca', preservarlo y corregir las desviaciones de sus derechos».[6] De esta forma, tanto la Corona como las autoridades indígenas desarrollaban una estrategia que demostraba que el nuevo poder era un legítimo continuador del antiguo poder, se sepultaba al pasado al tiempo que se lo exhumaba para legitimar el presente, que de alguna forma se declaraba su heredero. De esta forma, la imagen del Inca se convertía en justificadora del poder colonial y de lealtad al rey, así como la representación de las hazañas del Inca, como la expresión de un antiguo gran poder que fue sometido a un nuevo gran poder superior a éste.

5. Cfr. Bolívar Echeverría, «El ethos barroco», en Bolívar Echeverría, comp., op. cit., pp. 22-27.
6. Carlos Espinosa Fernández de Córdoba, «La mascarada del Inca», op. cit., p. 9.

De este modo se puede comprender mejor la presencia de la imagen del Inca en las representaciones teatrales de comienzos de la Colonia. Otro elemento que puede ser constatado es el hecho de que la primera imagen del Inca que se retoma es la de Atahualpa, puesto que el conocimiento sobre el linaje y la historia Inca sería incorporado al poder colonial con posterioridad, así, la figura de Atahualpa, el Inca derrotado por España, es incorporada ensalzando sus virtudes, de modo que quede justificada la conquista, puesto que solo unos hombres portadores de un gran poder podían derrotar a un gran hombre. Este es el caso de la tragedia «La muerte de Atahuallpa», mencionada anteriormente y que fue representada en Potosí ya en 1555, a escasos años del crimen contra Atahualpa, y que, como afirma Ricardo Descalzi, se constituye en una importante fuente temática para el teatro indígena, aun después del período colonial y a lo largo de todo el territorio que fuera de dominio Inca.

En la referida tragedia podemos encontrar los elementos que mencioné respecto de recuperar la imagen del Inca Atahualpa. En un primer momento de introducción la obra presenta y ensalza los valores del Inca, su nobleza y su condición regia, al punto que presenta a Atahualpa revelando a su corte un sueño en el que prevé la invasión de guerreros extraños, que luego será confirmada por sus sacerdotes quienes anticipan que hombres barbados harán que el sueño del Inca se vuelva realidad. Cuando en efecto se produce el encuentro entre el español y el sacerdote, el uno se dice servidor del hombre más poderoso de la tierra y el otro contesta que al Inca le obedecen hasta el sol y la luna, y que toda la naturaleza se somete a su arbitrio. Finalmente, el encuentro entre los españoles y el Inca es violento, los españoles a traición apresan a Atahualpa, como viles secuestradores exigen un gran tesoro a cambio de su libertad y sin embargo después de cobrado el rescate Pizarro asesina al Inca, lo que provoca gran dolor en su familia y su pueblo. Contrario a la reflexión de Descalzi,[7] quien ve en este alegato en favor de la nobleza del Inca una condición para asegurar que la obra corresponde a una construcción desde los valores y tradiciones prehispánicos, y que por tanto obras como ésta (que ensalzan los valores del Inca) pudieron representarse mucho antes de la llegada de los españoles.

Lo que olvida Descalzi es que en la última parte de la tragedia aparece una figura aún más regia y, por su actitud, más noble, que es la del Rey de España, puesto que éste, cuando Pizarro le muestra la cabeza de Atahualpa, se indigna y celebra al Inca, al tiempo que quiere que desaparezca la memoria del vil Pizarro. De esta forma, recuperar la figura del Inca, desde el principio de la dominación colonial, significó una estrategia para comprender el nuevo orden instituido. El

Cfr. Ricardo Descalzi, op. cit., p. 33.

teatro, entonces, es el recurso idóneo para reordenar el sentido del confuso orden social que se estaba viviendo. Aunque el teatro exprese una forma política, éste no es parte de una estrategia política, es una estrategia social en un contexto de dominación y resistencia.

Posteriormente, ya en el s. XVII y específicamente en la Audiencia de Quito, la figura de Atahualpa pareciera que fue sustituida por la del Inca Huayna Cápac, debido a que las hazañas guerreras de éste provocaron la incorporación de los territorios de Quito al imperio Inca, lo que de alguna manera daba cierto estatus a los caciques locales, quienes de esta forma se aseguraban un lugar importante dentro del orden social colonial, de ahí que tanto las conquistas de Huayna Cápac como su matrimonio con Paccha eran importante recuperarlos como elementos que aseguraran la incorporación de estos territorios al Tahuantinsuyo. En cuanto al matrimonio con Paccha, éste tenía un valor secundario desde la perspectiva Inca, puesto que la Ñusta debía pertenecer al linaje Inca, y por tanto, todas éstas eran cuzqueñas, aclarando que el Inca podía tener otras mujeres fuera del linaje cuyo valor era secundario; sin embargo, desde el punto de vista quiteño, la imagen del Inca y la Palla aseguraba la incorporación del poder local al linaje Inca por medio de una alianza matrimonial y no de humillantes derrotas militares, «pero también resaltaba la importancia de la localidad, ya que la constituía en un sitio privilegiado en relación con la autoridad Inca».[8]

Desde esta perspectiva, la imagen del Inca Huayna Cápac y la Palla Quispe Paccha aparecen en el teatro colonial en varias oportunidades; para efectos del presente estudio tomaré en cuenta dos que pueden revelar de mejor manera los elementos que mencioné anteriormente: en primer lugar me referiré a los festejos que se realizaron en Ibarra con motivo del nombramiento de Don Alfonso Florencia Inca como corregidor de Ibarra,[9] luego me referiré a las «Arengas» con que los embajadores del Tahuantinsuyo concurren a Licán a felicitar al emperador Huayna Cápac por su matrimonio con la princesa Paccha de Purúha, hija del último Shiry, y que según su recopilador, Juan Félix Proaño, se representaron en Licán (antigua capital del Reino de Quito) en el año de 1478, y que se continúa representando hasta nuestros días.[10]

8. Carlos Espinosa Fernández de Córdoba, «La mascarada del Inca», op. cit., p. 21.
9. Un estudio profundo sobre este caso se lo puede encontrar en el estudio ya citado de Carlos Espinosa Fernández de Córdoba, cuyo título completo es: «La mascarada del Inca: una investigación acerca del teatro político de la colonia».
10. El texto completo de estas «Arengas con que los Embajadores del Tahuantinsuyo, (Cuzco y Quito) concurren a Licán, a felicitar al Emperador Huayna-Cápac por su matrimonio con la Princesa Paccha de Purúha, hija del último Shiry, Cacha-Duchisela... (año de 1478)» se encuentra en *Teatro Ecuatoriano,* libro citado anteriormente.

En cuanto a los festejos, entre el 31 de diciembre de 1666 y el 1 de enero de 1667 en el pueblo de San Pablo, en Otavalo y en la ciudad de Ibarra, las poblaciones indígenas recibieron a Don Alonso Florencia de Inga, quien se aprestaba a ocupar el cargo de Corregidor de Ibarra. Entre otras muchas formas que adquirieron los festejos por tal motivo, aparece la representación teatral del matrimonio del Inca Huayna Cápac y la Palla Paccha. Entre los antecedentes de este hecho podemos encontrar, por un lado la utilización que hizo Don Alonso de su genealogía para demostrar su ascendente Inca, pues se decía descendiente de Atahualpa, y por otro lado la participación activa de los caciques locales en la preparación de dichos festejos, y su colaboración para la ejecución del nombramiento de Don Alonso.

En el caso de Don Alonso a pesar de su elevado cargo, éste no era un criollo noble con ascendencia Inca, sino que pertenecía a un crecido número de descendientes de Incas, cuya identidad dependía de su estatus incaico y de sus relaciones con caciques locales prominentes, de ahí que su nombramiento se produjera a partir de un gran esfuerzo por comprobar su ascendiente a partir de su relación con Isabel Atabalipa, descendiente directa de Atahualpa, con quien mantuvo un estrecho vínculo epistolar que le permitió incidir en las cortes virreinales de Lima y así conseguir el nombramiento. Se trata entonces de un extraordinario caso de un descendiente Inca, con un alto cargo en la Real Audiencia de Quito, cosa que, por otro lado, era muy común en el Perú. Por otro lado, apenas en noviembre de 1666, con motivo de las celebraciones por el nacimiento del príncipe Carlos, los caciques locales, principalmente de la zona de Otavalo, ya habían representado la imagen del Inca y de la Palla en la ciudad de Ibarra, con la intención de mostrar el vínculo entre su poder local y el poder imperial de España, y de esta manera mantener las ventajas que se les otorgaba en el proceso de mercedes, dado su vínculo con la descendencia Inca, atribuido al matrimonio entre Huayna Cápac y Paccha que selló una alianza que los incorporó al poder Inca. Con esto quiero decir, que la imagen del Inca y la Palla es utilizada por los caciques locales tanto como una forma de resistencia, como una manera de articular su poder local en el nuevo orden social.

Las representaciones con motivo de la posesión del corregidor de Ibarra, Don Alonso, tienen el mismo fin, asegurar su posición dentro del nuevo orden; de hecho, es la importante red de parentesco con que cuenta Don Alonso en Quito, que gira alrededor de la coya Isabel Atabalipa, y que incluía caciques prominentes de Latacunga y Quito, la que ayudó no solo a cumplir sus obligaciones como corregidor, como la paga de la fianza la exigida para estos casos, sino que también regó la noticia de la llegada de un importante descendiente de los Incas a la Real Audiencia. Sin embargo, el caso de Don Alonso Inca, «es el último suspiro de los descendientes de Incas de la Real Audiencia de Quito,

ya que poco después el linaje de Francisco Atabalipa y sus prolongaciones cacicales desaparecería como un actor colectivo».[11]

El caso de estos festejos adquiere importancia debido al posterior comportamiento de Don Alonso como corregidor, quien modifica la precedencia en los actos oficiales, dando mayor importancia a los caciques locales que a los funcionarios civiles y religiosos de la Audiencia, modificando con esto el estatus relativo que se observaba en el orden colonial. Paralelamente a esto desarrolla un discurso que, apoyado en su genealogía, diera la impresión de que quiere imponer nuevamente un orden como en el Incario, generando diversas expectativas entre los caciques locales. Esta situación llevó a la Real Audiencia a iniciar un proceso en contra de Don Alonso, por presión de las otras autoridades civiles de la zona que veían peligrar su estatus; entre otras acusaciones, en lo que se refiere a los festejos, se lo acusó de propiciar antiguos ritos y ceremonias, lo que contenía implícitamente una acusación de propiciar idolatría, el desenlace del proceso culminó con el apresamiento de Don Alonso.

Desde la perspectiva que señalé con anterioridad, respecto de la imagen del Inca en el orden colonial, se puede comprender el por qué una representación que se hace en el contexto de un festejo oficial no supone ningún hecho de conflicto, en tanto que la misma representación en un contexto que suponga una mínima alteración de ese orden podía conllevar la acusación de idolatría y de representación de antiguos ritos y ceremonias. Esto quiere decir que la imagen teatral del Inca y de la Palla no expresan pervivencias del pasado prehispánico, sino que expresan a través del espectáculo público una articulación de ese pasado en el nuevo orden social. Por otro lado, el arte barroco, como ningún otro, se despliega para reforzar el orden y la ortodoxia, poniéndolos en crisis. «La importancia del teatro político tenía sus raíces en la política del barroco y no en supuesto sensacionalismo indígena».[12] El teatro barroco es masivo y profundamente recargado en su iconografía, ocupa el espacio público y lo define escénicamente, es posible que esto sea lo que podría confundirse con la fiesta y ritual sagrado, pero sus diferencias ya las he marcado anteriormente.

Una de las expresiones de cómo debió haber aparecido la imagen del Inca en el teatro colonial la encontramos en las llamadas «Arengas». En el texto recopilado de la tradición oral por uno de los más importantes estudiosos de la historia y el folclore en el Ecuador a principios del presente siglo, Juan Félix Proaño (Deán de Riobamba para la época), se pueden encontrar los elementos anteriormente mencionados, sobre todo la necesidad de marcar en el matrimonio de Huayna Cápac con Paccha una alianza que incorporaba a los cacicazgos

11. Carlos Espinosa Fernández de Córdoba, «Las mascarada del Inca», op. cit., p. 11.
12. *Ibíd.*, p. 17.

norandinos al Tahuantinsuyo, de este modo, los personajes que se presentan en estas «Arengas», a más del Inca y la Palla, son los llamados embajadores del Tahuantinsuyo, que en realidad corresponden a los más importantes cacicazgos norandinos, así tenemos a los embajadores de Caranqui, de Quito, de Cañar, de Pastaza, de los Huancavilcas, a los que se suma el embajador del Cuzco. Queda claro que los embajadores representan a federaciones indígenas consolidadas en la Real Audiencia de Quito, puesto que, para la época de la conquista Inca, tanto las federaciones amazónicas como las costeñas, así como las cañaris y caranquis, fueron totalmente contrarias a la presencia Inca. De hecho, en el propio teatro colonial podemos encontrar representaciones en las que el Inca Huayna Cápac tiene brillantes victorias militares y atroces represalias, justamente contra poblaciones como los punaes huancavilcas, los caranquis y poblaciones amazónicas. Por lo que la imagen de la alianza con los incas es una construcción posterior, dada en el período colonial y representada eficazmente a través del teatro.

La otra forma que adquiere la imagen del Inca en el teatro colonial es la que representa victorias militares y su gran poder, nuevamente es Huayna Cápac el Inca que encarna esas representaciones y expresa la misma dualidad que en el caso de las representaciones de Atahualpa, es decir, convalidar la autoridad imperial de España y la autoridad local, de este modo, asegurada y justificada la invasión y dominación española, era necesario asegurar y justificar, dentro de este nuevo poder, un poder más local. Estas representaciones buscan insertar el poder de caciques locales dentro del orden colonial, por lo cual era necesario mostrar la grandeza del Inca en nuestras tierras. Estas representaciones, entonces, eran dadas para articularse en el orden de la dominación colonial, se las presentaba a las autoridades de la Real Audiencia y con motivo de festejos oficiales. Tal es el caso mencionado anteriormente de la representación dada en Quito en el marco de los festejos por el nacimiento del príncipe Carlos, recogida por Pablo Herrera y a la que se refiere también los cronistas Cabello de Balboa y Rodríguez Urbán.

Lo curioso de este caso es, cómo en la misma representación se vincula la conquista de Huayna Cápac a los caranquis, con la represión a los indios rebeldes del Quijos que convulsionó a la Real Audiencia en 1579. Dos hechos que acontecieron con cien años de diferencia el uno del otro, insertos dentro de la misma representación, y con motivo del festejo de un nacimiento real. La explicación de esta dualidad se encuentra en el movimiento en el ámbito del poder que se producía en esos años; el Inca ajusticia a la Reina de Cochasquí, última reina de Quito, y el Rey de España a través de la autoridad de la Real Audiencia ajusticia a los rebeldes Peto y Jumandi, de esta forma se trata de articular la inserción del poder local dentro del poder imperial en la colonia. El relato de los cronistas que revela lo fastuoso y masivo de la representación nos lleva nuevamente al teatro barroco, aunque desde su lectura queden patentes formas escénicas prehispánicas. De esta forma, la fiesta y el ritual sagrado

prehispánico deviene en una forma particular de teatro barroco, a partir del proceso de dominación, resistencia y mestizaje cultural.

La necesidad por parte de los caciques locales de insertarse dentro del poder colonial, unida a la antes mencionada corta descendencia Inca en la Real Audiencia, por un lado, y, por otro, la forma totalizadora del poder colonial, llevó a éste a advertir un peligro en las representaciones teatrales barrocas de comienzos de la Colonia, de esta forma, se lo prohíbe y consigue su desarticulación, como nos da cuenta Descalzi al citar al Visitador General José Antonio de Areche, que en 1781 prohibió las representaciones teatrales porque enardecían a los indios y ayudaban a motivar rebeliones.[13] De esta forma se da inicio a un complejo desarrollo del teatro, inmerso en un proceso de dominación, resistencia y mestizaje cultural, que lo configura de manera particular, cuya cualidad es la expresión de una unidad cultural que se constituye desde la coexistencia de formaciones complejas y diversas. •

Obras citadas

Araujo S., Diego. 1979. «Panorama del teatro ecuatoriano», en *Cultura*, revista del Banco Central del Ecuador, No. 5, v. II, Quito, sept-dic.

Carvalho, Paulo de. 1964. *Diccionario del folklore ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Cueva, Agustín. 1973. *Literatura, arte y sociedad,* Quito, Universidad Central del Ecuador-Editorial Universitaria.

Chávez Franco, Modesto. 1930. *Crónicas del Guayaquil Antiguo*, Guayaquil, Imprenta y Talleres Municipales.

Descalzi, Ricardo. 1968. *Historia crítica del teatro ecuatoriano,* 2 t., Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Echeverría, Bolívar. 1994. «El ethos barroco», en Bolívar Echeverría (comp.), *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, UNAM-El Equilibrista.

Espinosa Fernández de Córdoba, Carlos. 1989. «La mascarada del Inca», en *Miscelánea histórica ecuatoriana*, revista del Banco Central del Ecuador, No. 2, Quito.

Espinosa Fernández de Córdoba, Carlos. 1994. «El cuerpo místico en el barroco andino», en Bolívar Echeverría (comp.), *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, UNAM-El Equilibrista.

Flores Galindo, Alberto. 1987. *Buscando un Inca: Identidad y Utopía en los Andes,* La Habana, Casa de la Américas.

González Suárez, Federico. s/f. *Historia general,* Clásicos Ariel, v. 53, Quito, Ariel.

Proaño, Juan Félix. s/f. «Arengas», en *Teatro Ecuatoriano,* Clásicos Ariel, v. 17, Guayaquil, Ariel.

13. Ricardo Descalzi, op. cit., p. 72.

Rodríguez Castelo, Hernán. s/f. «Teatro ecuatoriano desde los orígenes hasta 1892», en *Teatro Ecuatoriano*, Clásicos Ariel, v. 17, Guayaquil, Ariel.

Rodríguez, Franklin. 1986. «Del teatro precolombino hacia la nueva poética teatral latinoamericana», en *Cultura,* revista del Banco Central del Ecuador, No. 26, v. IX, Quito, sept-dic.

Velasco, Juan de. s/f. *Historia Antigua*, Clásicos Ariel, v. 1, Guayaquil, Ariel.

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
7/1997/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

JORGE ENRIQUE ADOUM*

Fernando Balseca

En 1989 Jorge Enrique Adoum reunió y organizó buena parte de sus artículos y sus respuestas a entrevistas en el volumen *Sin ambages*. En el prólogo a esa recopilación, Adoum citaba al poeta Jaroslav Seifert, quien había dicho: «Si un escritor permanece silencioso está mintiendo». Adoum confiesa no poder desentrañar completamente el sentido de aquella frase, aunque se siente profundamente intrigado por ella, y reconoce que, cualquiera que sea el último significado, él no ha sido un escritor silencioso. Efectivamente no lo ha sido porque su producción literaria tiene —desde 1949 hasta *Los amores fugaces*— algunos volúmenes esenciales de las letras ecuatorianas, tanto en verso como en prosa.

He venido a compartir en voz alta mi público afecto por Jorge Enrique Adoum, un escritor fundamental del siglo XX hispanoamericano. Nacido en Ambato en 1926, podemos decir que Adoum posee una de las obras más jóvenes del Ecuador; obra joven por su trayecto vital en el que aún sigue siendo voz importante de la vida política y cultural, y porque su palabra es siempre un llamado de atención a los usos y riesgos del poder, y porque leemos y discutimos sobre Adoum, ya que su poesía ha estado y está determinando el trabajo literario de sus otros contemporáneos poetas, los mayores y los más jóvenes.

La obra poética de Adoum, desde *Ecuador amargo* hasta *El amor desenterrado*, muestra un proceso en el que el poeta ha declarado que la palabra literaria vale para generar un reconocimiento de lo que somos como comunidad; su

* He preferido repetirme a citarme; en mi percepción del valor de la obra poética de Adoum he seguido básicamente mi artículo «El pensamiento poético de Jorge Enrique Adoum», en *Memorias del VI Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana «Alfonso Carrasco Vintimilla»*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1997.

poesía acarrea consigo una altísima carga utópica, porque habla *en futuro* de la imagen futura de los seres humanos. Esta es una lección principal en un tiempo en que algunos poetas ecuatorianos ahora descubren que la poesía no sirve para nada y desechan el valor de las utopías. Sin embargo, es básicamente la poesía quien nos ha convocado esta noche a darle un abrazo a Jorge Enrique. Para mí es una alegría personal muy grande haber podido traer a Adoum a dialogar con los amigos de Jalla: era como juntar a dos seres queridos.

El poema que abre *Ecuador amargo*, de 1949, es un canto al cosmos en cuanto naturaleza que potencia la habitabilidad de la dimensión humana. «Lamento y madrigal sobre Palmira» se instaura, como hito de inauguración de una obra, en un territorio desierto que, a la vez, es fundante; es un acto en el que desde la nada se prepara el espacio para la vida, lo que puede interpretarse como la intención de abarcar el enigma cósmico sobre la base de un piso terrenal. La reflexión poética no se elabora en el vacío, sino que, en cuanto perteneciente al ser humano, se encuentra adherida a la tierra. Adoum no separa artificialmente el cosmos de la patria; antes bien, la patria es el microcosmos donde los seres sufren el ejercicio diario de la vida.

Como reiteración de esta línea de pensamiento poético está «Carta para Alejandra» (1952), que había aparecido en 1951 como «Carta a mi hija». La voz poética —determinada por la acción política, sin duda alguna— prevé una situación en que, debido a la lucha comunitaria, un padre ya no esté para dialogar con su pequeña hija. El poema funciona a modo de una previsión ante la interrupción de un flujo de comunicación filial, familiar; así el poeta se dedica a recordar virtudes y defectos paternos. Este poema, que conmueve por el nivel de implicación con la pequeña hija, elabora una radiografía de la acción poética: en Adoum es evidente que el verbo convoca siempre otras acciones colaterales al acto de ejercer el derecho a la palabra. La hija se convierte en la destinataria de toda heredad. Es singular cómo la voz poética rebasa el marco de la confesión y entrega a su pequeña hija rasgos de ciudadanía. La imagen del destierro es concurrente, como si no hubiera lugar habitable en la tierra para el auténtico poeta. Esta poesía existe, entonces, en la tensión derivada del ánimo de sacar los anhelos fuera de una órbita terrestre y en el propósito de afirmar un piso histórico para que sean reales las acciones de los hombres. La poesía nace de ese combate entre lo terrestre y lo cósmico, en respuesta a la inestabilidad del poeta que se presenta como aquel que está fuera de lugar. El poeta se humaniza en cuanto es capaz de emitir palabra poética; por eso la patria es la gran familia. El romance del poeta —que en Adoum es notorio— consistiría en la búsqueda de la familia perdida, en el esfuerzo por localizar la gran hermandad.

Notas del hijo pródigo, de 1953, consolida esta primera etapa de desarrollo poético, porque vuelve a discutir la problemática de la nación, la ciudadanía y la misión del poeta y la escritura en torno a esos temas. En este caso el poeta es el

desterrado de la casa paterna. *Relato del extranjero*, de 1955, da cuenta de una extrema necesidad formal del poeta para construir los registros de su voz, pues requiere de un *relato* para comunicar su palabra poética. Sobre la base de una comprensión que equipara el poeta con un extranjero, Adoum produce y abre este poemario con uno de los textos claves de su obra poética, pues en él se encuentra ampliamente elaborada su concepción del poeta como un sujeto *extraño* que habla *otro* lenguaje: en Adoum el poeta es aquel que se extraña de una tierra que no propicia la escucha de la palabra del poeta. El ejercicio de escritura de poesía sería, para Adoum, la demanda de reescribir la historia en medio de la inestabilidad, buscando preferentemente los márgenes —lo otro, lo no oficial, lo no dicho, lo no evidente— para poder decir su palabra.

La serie *Los cuadernos de la tierra*, que abarca los años 1952-1961, es uno de los intentos más importantes por dar cuenta, poéticamente, de la heredad histórica que define una identidad comunitaria. Concebida inicialmente como un proyecto que debía abarcar ocho volúmenes, en 1952 aparecieron los dos primeros: *Los orígenes* y *El enemigo y la mañana*, que se sujetaron al contexto en el cual la literatura del período «se compromete», en el sentido sartreano del término. El primer cuaderno efectúa un repaso literario de la tierra original, colocando a la geografía como escenografía, en la cual se desarrollan las historias personales en una dimensión cósmica que funde, en armonía, humanidad y naturaleza. El segundo cuaderno presenta la versión de una conversación con el conquistador que, al llegar al continente americano, ha de buscar todos los recursos del lenguaje para poder describir las costumbres y el nuevo contorno natural. El tercer cuaderno —que obtuvo el premio Casa de las Américas en su primera convocatoria— evidencia la preocupación del poeta por los lenguajes que se enfrentan, pues es un libro donde claramente se presenta el procedimiento dialógico del indígena y del europeo. *Dios trajo la sombra* representó la posibilidad de librar a la poesía de la elegancia verbal de la poesía de estirpe nerudiana (no hay que olvidar que el texto hace referencias «no poéticas» como son los fragmentos del requerimiento y las cifras del reparto del botín). La escritura es memoria y, por tanto, registro de conservación. Con *El dorado* y *Las ocupaciones nocturnas*, el último cuaderno de la serie, se cierra la tarea de recuperar poéticamente la historia.

El libro que concreta los nuevos registros formales es *Yo me fui con tu nombre por la tierra* de 1964, volumen en que se producen variaciones sintácticas, pues el matiz ético va acompañado de experimentaciones formales inusuales en el canon poético del período: Adoum empieza con este volumen a dudar de la «claridad» intrínseca del verbo, puesto que este libro cuestiona además el orden gramatical.

Curriculum mortis, de 1968, da una torcedura a la expresión de Adoum, pues si antes el lenguaje no había constituido el objeto de su reflexión poética

—había sido el objeto del trabajo retórico—, en este texto Adoum, ya instalado en París, produce una impactante renovación formal en la poesía hispanoamericana contemporánea, pues aquí lo que se halla en cuestión es la capacidad de la lengua de apropiarse de todas las preocupaciones posibles del ser humano y, por otro lado, la reflexión acerca de las condiciones en que se produce esa lengua en América Latina. Aunque Adoum no desterritorializa su poesía —pues como trasfondo siguen presentes los escenarios de las dictaduras militares, los regímenes de terror, los indios sin capacidad real de expresión, la pobreza, etc.,— incorpora otras temáticas que convierten a la poesía en una combinatoria de proclama, crónica y testimonio, así como de confesión más intimista. El poema que enuncia visiblemente este nudo es «Supongamos que regreso», cuya escritura es una respuesta concreta a la poética anterior y a los alcances que le asignaba a la palabra poética la comunidad de sus leyentes:

> No soy de aquí pero a veces era (y da lo mismo:
> la noche dondequiera es compatriota y compatriotamente en cuanto tocas tierras
> una ley te está buscando)
> y no tengo parientes: me los han desterrado o enterrado
> ...
> No vine por negocios y como tampoco soy turista
> no tengo visa: debo ser casi nadie, apenas el piojoso
> vagabundo, el peligroso humano. Poco que declarar,
> nada mismo: los poemas manuales para la descuartizada
> entre yo y sus asuntos son de uso personal
> y en la aduana me quitaron el patriotismo que traía
> como un contrabando...

Lo que subraya Adoum con este texto es que el poeta ya no es el portaestandarte privilegiado de gestión patriótica alguna. La palabra poética es un dispositivo destinado a conmover los afectos y ya no demanda de un lugar para legitimar una determinada acción. El poeta ha modificado el tópico de la construcción familiar y ha optado por un interés hacia la especie humana en su globalidad. El proyecto literario radical avanza con *Prepoemas en postespañol*. Es notable la presencia de una voz poética que hace funcionar su mecanismo de autoridad a partir de un proceso paradójico de desautorización, pues se deja sentada una inestabilidad en el saber, como uno de los basamentos del ejercitar poético. Además, queda relegado el afán de conformación de la familia, pues se potencia la soledad en cuanto modo constitutivo del ser.

En este momento de radical enfrentamiento al buen decir de la poesía aparece en 1976 *Entre Marx y una mujer desnuda: texto con personajes*, que obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia de México. Con esta «novela» Adoum irrumpe contra el género mismo, al establecer una narración que mezcla lugares de

enunciación que se asemejan al de la reflexión personal, la invención, la lírica, el juego, el reportaje, el álbum de curiosidades. Tomando como eje central de una invención varia a Joaquín Gallegos Lara, narrador del Grupo de Guayaquil que marcó su trayectoria vital, Adoum edifica una alegoría acerca del compromiso intelectual, de las dificultades de la escritura literaria, de la ejemplaridad de las vanguardias políticas, de las condiciones dictatoriales en América Latina. La novela, que juega sobre su propia concepción genérica, es sin duda nuestro experimento formal más importante de esta segunda mitad de siglo.

El amor desenterrado y otros poemas aparece en 1993. El poema que trae el «estado de la cuestión» poética es «El amor desenterrado», un texto que se basa en el hallazgo de dos restos humanos enterrados en la península de Santa Elena en el sitio denominado Sumpa, y que datarían de hace diez mil años. Aquí se da el curioso completamiento de un círculo, pues la voz poética, en el intento de hablar de otro modo sobre el sentido esencial de esta pareja enterrada en un abrazo, asume un tiempo cósmico que sitúa una nueva dimensión de la existencia; esto nos recuerda el poema inicial de *Ecuador amargo*. El poeta, en ese entonces, era el encargado de llenar ese vacío geográfico y humano; la pregunta ahora no es ya por la geografía en la que ha de fundarse la patria, sino más por el ser que origina los trabajos de la existencia. Las preguntas que el poeta se plantea interpelan ahora al tiempo cósmico, no al tiempo histórico. Al preguntar-afirmar que «siempre la pareja es minoría» la voz poética deposita en la pareja primigenia y cotidiana las tareas por las que se ha de ejercer la vida ciudadana. Puede colegirse, luego, que la pareja es considerada un espacio de marginalidad, de subalteridad, pues es una fuerza pequeña en términos del espacio civil, pero que está potenciada para ser el dispositivo que genera otros impulsos en el escenario complejo de la existencia. No hay duda de que ha habido una modificación del gran proyecto anterior de Adoum: en el fin de siglo el gesto amoroso es la síntesis perfecta de la dura tarea de la existencia humana.

«El amor desenterrado» concentra su esfuerzo para recordarnos que pertenecemos a esa especie humana llena de dudas más que de certezas:

> Qué ganas de empezar de nuevo, de volver a la inicial ternura,
> diciéndonos que quizás de aquí a diez mil años
> seremos tal vez otra vez inocentes,
> otra vez humanos, capaces de inventar cada vez la caricia primera.

De esta manera se propone que la poesía es un discurso que llama la atención de aquello que los seres humanos somos en cada época. Y si retomamos una misión clave que enunciaba el poema «Relato del extranjero» veremos que, aunque ha habido una modificación profunda de la concepción de la literatura y del literato, algunas tareas del poeta se pueden presentar como constantes:

Había estado solo y, por miedo
o para que no se le corrompiera
la voz, comenzó a cantar.
Entonces
recordó a los demás, buscó
los rostros, las manos de los otros
para entregarles el delgado
tesoro de su canto.

En 1991 aparece *Ciudad sin ángel*, novela que reconfirma a Adoum como uno de los narradores más importantes del Ecuador de hoy. Impecable en su estructura y en su tesitura, el texto nos conduce por los laberintos de una doble reflexión, basada en la condición humana en situaciones de represión estatal y en los momentos personales de la convivencia de pareja. Aunque en apariencia el marco político represivo latinoamericano no está ya en la escena de nuestros conflictos actuales, la fortaleza de la novela reside no tanto en la evocación de ese supuesto pasado real, sino en la desgarradora historia de un artista que ha perdido a su mujer en el absurdo de una guerra injusta, lo que sí problematiza y actualiza un presente común compartido.

Además, Adoum ha escrito teatro y hace crónica periodística que, en realidad, es un modo permanente de intervención sensible en escenarios más amplios de la vida de este país. Al margen de otras consideraciones acerca de su posición como escritor frente al poder y a la vida pública, en el conjunto de la obra literaria de Jorge Enrique Adoum se percibe, sobre todo, la certeza de un trabajo artístico que no ha estado reñido con los anhelos de su agrandada comunidad latinoamericana. No olvidemos que en Adoum coexisten la imagen del poeta que regala su canto a los otros, para estar menos solo, y que se queja «de un tiempo en que ya nadie muere amando en la literatura».

Como se ha visto, Jorge Enrique no ha estado silencioso, ni nunca lo estará, porque su perdurable esfuerzo intelectual y afectivo —mediatizado por la literatura— se halla comprometido con los seres humanos que le demandan nuevas e incesantes preguntas por el sentido de la vida, o sea, por el sentido y el destino de la palabra humana. •

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
7/1997/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

MIGUEL DONOSO PAREJA

Raúl Vallejo

En la historia de la literatura ecuatoriana hubo un momento —durante la década de los 60— en que una de las tendencias literarias se regodeó en la hostilidad hacia el lector, como necesidad estética de ruptura con aquella literatura de mensaje evidente que la había precedido y, por tanto, produjo textos propositivamente radicales, en el intento de complejizar el desentrañamiento de sentidos. Escritura sádica para lecturas masoquistas, como suele bromear acerca de sí mismo Miguel Donoso Pareja (Guayaquil, 1931), MDP, quien es una de las cabezas visibles de este tipo de escritura. Pero lo que en algunos ha sido impostura o incapacidad para formular un *decir literario* menos hostil al lector, en MDP ha sido no solo la profundización de una tradición que arranca con Pablo Palacio, pasa por César Dávila Andrade y es continuada por MDP con novedosos planteamientos sino también una experiencia estética que en su conjunto puede ser vista como el tránsito de una escritura sin concesiones. Esa actitud implacable frente a la palabra es la que subyace también en su obra poética, crítica y de maestro de creadores y creadoras.

LOS TALLERES LITERARIOS

Entre 1970 y 1981, durante parte de su estancia como exilado en México, MDP fue coordinador del taller de literatura de la UNAM, y del Instituto Nacional de Bellas Artes, en San Luis Potosí y supervisor nacional de dichos talleres. En Ecuador fue entre el 82 y el 85 coordinador de los talleres de literatura de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Aquí, el trabajo de MDP con los talleres tuvo la oposición de tradicionalistas que vieron en dichos espacios una suerte de *fábrica de escritores* que saldrían con

estilo uniformado. El taller, sin embargo, fue todo lo contrario: respetó las diferencias entre los participantes, ayudó a cada uno a encontrar *su* expresión, desarrolló una actitud crítica ante los sentidos y la piel del texto propio, enseñó a leer cada texto con la dinámica del texto mismo.

Resultado de los talleres ha sido una hornada de escritores que en México tiene nombres como el de Juan Villoro, David Ojeda, José de Jesús Sampedro e Ignacio Betancourt y, aquí en Ecuador, entre otros, el de Jorge Velasco Mackenzie, Jorge Martillo, Fernando Balseca, Fernando Itúrburu, Gilda Holst, Huilo Ruales, Pablo Salgado, Jenny Carrasco, Byron Rodríguez, Rubén Darío Buitrón, el desaparecido Gustavo Garzón y yo, *el peor de todos*.

Juan Villoro, declaró al *Excelsior* de México: «Al frente del taller de la UNAM nunca impuso un estilo definido, su imparable [sic] magisterio fue una invitación al riesgo; su temperamento irónico, que alternaba el desafío con la protección, nos llevó a una paradoja decisiva: lo único que podía rescatarnos de nosotros mismos era una voz propia».

La tarea crítica y de difusión cultural

Humberto Robles señaló que, en lo que tiene que ver con nuestra literatura de los años 30, MDP «va en pos, en primer término, de una recuperación de esa tradición literaria nacional que Cueva sugiere mítica. Por otro lado, a Donoso le interesa exponer que la literatura de los años treinta no es monolítica, que no se reduce al realismo social». Es MDP quien ha apuntado, en las conclusiones *de Los grandes de la década del 30*, un trabajo que ya es texto de referencia obligado para comprender la narrativa ecuatoriana del siglo XX, que «los maestros básicos de nuestra entrada en la modernidad narrativa son Pablo Palacio, por un lado, y, por el otro, José de la Cuadra; Palacio por la verticalización del discurso, De la Cuadra por su acercamiento a lo 'real maravilloso'». En síntesis, uno de los aportes básicos de MDP a la caracterización de nuestra narrativa del siglo XX ha sido el comprobar la existencia de esas dos vertientes y, además, haber recuperado la figura de Pablo Palacio —casi desconocido afuera pero cuya calidad narrativa está en la línea de Macedonio Fernández o Roberto Arlt— y editado un volumen de estudios académicos sobre este autor en la serie «Valoración múltiple» de la Casa de las Américas, con trabajos de Antonio Cornejo Polar, Jorge Ruffinelli, Renato Prada Oropeza, Hernán Lavín Cerda, Nelson Osorio, Humberto Robles, Wilfrido Corral y Alfredo Pareja Diezcanseco, entre otros.

En la línea de reflexión acerca de nuestra narrativa MDP publicó *Nuevo realismo ecuatoriano. La novela después del 30*, conjunto de ensayos breves, en el que, entre otros temas, rescata a otro heredero de Palacio: Juan Andrade Heymann, de quien dice que su novela *El lagarto en la mano* (1965) es «pionera en el logro

de una actualización expresiva de la narrativa ecuatoriana», y revaloriza la novela de Jorge Rivadeneyra, *Las tierras del Nuaymás* (1975) como un texto de «experimentación con el lenguaje, sin caer, eso sí, en la novela *por el lenguaje*, es decir, de la sensualidad de la textura» que es también «la reconstrucción verbal e ideológica de un fracaso, la crónica literaturizada de una guerrilla pequeñoburguesa cuyas desproporcionadas, aunque honestas intenciones, culminan con la muerte». La misma actitud polémica mantiene en *Sin ánimo de ofender*, en donde recoge trabajos acerca de los nuevos escritores y escritoras.

La obra no-visible en el campo de la crítica, sin que llegue a ser el caso de *Pierre Menard*, está, sobre todo, en los doce estudios introductorios que no fueron firmados por MDP, pero que son de su autoría, de la colección de «Novelas breves» que en 1984 publicó El Conejo y cuyos títulos, entre otros fueron, *Los Sangurimas*, de José de la Cuadra, *Ciudad de invierno*, de Abdón Ubidia, *La emancipada*, de Miguel Riofrío, *Vida de ahorcado*, de Pablo Palacio, y *Mama Pacha*, de Jorge Icaza.

Su tarea crítica ha sido complementada con su trabajo de difusión cultural. En México, junto con Cortázar, Pedro Orgambide, José Revueltas, Rulfo y Eraclio Zepeda dirigió, entre 1976 y 1981, la revista *Cambio*; entre 1982 y 1985, fue consejero de El Conejo, que tiene el fondo editorial de las letras de este siglo más importante del país. En la función pública, estuvo, en 1989, al frente la campaña de alfabetización «Monseñor Leonidas Proaño» en la provincia del Guayas; y, entre 1987 y 1991, ejerció la presidencia del núcleo del Guayas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

La producción poética

Menos estudiada ha sido la poesía de MDP. Sin embargo, desde *Los invencibles* (1963), mención en Casa de las Américas, hasta *Última canción del exilado* (1994), su poesía está ligada a sus constantes temáticas: el ser situado en dos patrias, que se desencuentra en su exilio y en su retorno, que transita el mar, los adioses y la necesidad de ser recuerdo para vivir en los demás, que intenta un amor y una mujer que son imposibles desde el comienzo de la tarea, que enfrenta la muerte y sabe que ella es olvido, como en el poema XXVIII de *Última canción*...: «El pasado no existe, pero es nuestro, / se desdibuja en la pupila, salta / en la quietud del ojo, anula / la terquedad de recordarte. / Yo estoy aquí, le dice, fíjame, / tienes que ser mi testimonio».

Una narrativa intransigente

En un estudio comparativo sobre cinco novelas latinoamericanas —*Rayuela*, de Julio Cortázar; *El astillero*, de Juan Carlos Onetti; *Coronación*, de José Donoso; *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig y *Henry Black*, de Miguel Donoso— José de Jesús Sampedro plantea que «tanto *Rayuela* como *Henry Black* suponen una novedad de estructura, un dramático mensaje sobre el amor, la acción y el pensamiento, una crítica al sistema cultural y —en *Henry Black*— una crítica política de manera expresa [...] pero también en estas dos novelas la conciencia se enfrenta a su exterminio». Estamos ante un texto que exige al lector el enfrentamiento con el laberinto sin salida que es la existencia humana, como dice el narrador: «Cualquier parte es igual [...] todo están en nosotros. Con nuestra conciencia determinamos el espacio y el tiempo, pero estos determinan también nuestra conciencia. Estamos en un círculo vicioso. Jamás podremos salir».

Fernando Alegría señala que en *Día tras día* (1976) «se necesita afrontar y [...] comprender una situación existencial que resuma todo lo que es una vida y todo lo que puede ser una muerte». Un texto que se abre con la sorprendente sentencia: «Yo prometí morir antes que tú y no lo hice», en donde el triángulo erótico es la simbolización de un encuentro imposible con el otro y en la que «esa promesa incumplida es la llave que nos abre las puertas de una trama sutil, casi sin acción exterior; una delicada telaraña en la que el hombre se ve atrapado por las mujeres que son una sola mujer». Haciendo un balance, Poli Délano señala que «*Henry Black* reproducía la estaticidad del encierro, de la vida en una celda: *Día tras día* [...] es también una novela estática [...] pero si aquella podía interpretarse como la búsqueda del ser en el interior de sí mismo, ésta representaría más bien la búsqueda de sí mismo en el exterior, en un contacto con muchos más elementos del mundo, de la identidad individual, social».

Jenny Ostrowski, al comentar *Nunca más el mar* (1981) repara en esa Gudrum que está presente en los textos de MDP desde *Henry Black*, y señala que es «en la obra de Donoso Pareja un símbolo, es todas las mujeres y ninguna, es también la rabia contenida y el desamparo, todas las muertes y ninguna, el anhelo y el muro del amor porque, después de todo 'la muerte y el amor son los puntos más altos del exterminio'...» En la edición crítica preparada por Fernando Balseca, publicada por Libresa, éste plantea que la novela «al mismo tiempo que recorre la vida solitaria e incomprendida de x, es un testimonio exasperante del subdesarrollo mental que caracteriza a los habitantes del país de la novela. Así, el destino trágico del protagonista se corresponde con el futuro incierto de esas ciudades a las que aparentemente ha llegado el progreso y la civilización». Al respecto, Renato Prada Oropeza comenta que «muy pocas veces la literatura, de cualquier latitud, ha empleado tanta energía y tantos recursos estéticos para

desmixtificar uno de los fundamentos de nuestra identidad, uno de nuestros pilares 'sagrados': el suelo natal, la patria».

De la narrativa corta de MDP quiero hacer hincapié en *Todo lo que inventamos es cierto* (1990), un libro que, según señalé en su lanzamiento, genera «en el lector los interrogantes y las certezas del ausente que camina descubriendo en el extrañamiento el lugar que reclama y desdeña [... y en el que su cuento...] 'De mujeres, lo insólito y como puede morir una gaviota' concentra la propuesta [estética del libro]: texto construido a base de otros textos no-literarios que muestran ese 'insólito' de lo cotidiano y que atrapan al lector obligándolo a reflexionar, en medio de su rutina, sobre el encuentro y descubrimiento con y de lo extraordinario. Pero, además, atravesado por una relación hombre-mujer ligada a las formas cotidianas de comportamiento que es expuesta en su conflicto profundo, en su búsqueda de justificación por parte de ese 'yo-macho' que narra la historia: 'ser mujeriego tiene demasiado que ver con lo insólito y mucho con el azar, carece de culpa'». De aquí parte ese discurso sobre la imposibilidad del Don Juan que atraviesa la novela reciente de MDP y que hoy presentamos en su edición ecuatoriana.

La lectura de *Hoy empiezo a acordarme* —cuyo título proviene del primer verso del primer poema de «Segunda canción del exilado», conjunto publicado en *Cantos para celebrar una muerte* (1977): «Hoy empiezo a acordarme. Me pregunto / por un día, por dos por un mañana / que no sé desde cuándo / o para dónde. Allá / nos marca una señal»— 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. El sujeto que narra se va constituyendo a partir de fragmentos; una fragmentación que ha quebrado la racionalidad de lo moderno, para plantear la visión fragmentada de la posmodernidad como la única visión posible para un ser humano que no es capaz de aprehender la totalidad, sino apenas escasas porciones de aquella: la novela como 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: «solo nos queda recordar, hacia el pasado como nostalgia y hacia el futuro como *saudade*». 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. En esta línea, la existencia de un personaje llamado **yo** es una 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: 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». En este caso, el título de ese libro, que en la novela pertenecería a la ficción, o sea, a Alcacer, es el título de un libro de cuentos del autor de la novela, es decir del propio MDP. El autor se ficcionaliza y convierte uno de sus libros en el libro que está escribiendo un personaje. Como parte de esa fragmentación posmoderna, la novela transgrede las categorías tempo-espaciales, en «Yo deambula en la noche» el personaje inicia su recorrido hacia el sur de Guayaquil y también, casi al mismo tiempo, es como si estuviera en un espectáculo porno en Barcelona, en las Ramblas; luego llega al *Pez que Fuma*; 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 en las Ramblas y los sex shops; nuevamente en los negritos, ahora con miedo de la noche y la delincuencia; y así. La novela ocurre sin más en el devenir de una conciencia que ha acumulado su experiencia vital y que la transforma en escritura, mezclando momentos, lugares, 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**.

La novela parte de una tesis: el recuerdo es la permanencia de la vida. Por este camino «saber implica recordar», de ahí que **J** diga: «No hay historia sino la repetición de lo sido», y por eso es que, al final del primer fragmento de la novela, cuando **J** exclama: «lo único que quisiera es olvidar», 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 que el sabe que «vivir es recordar». 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». Por este camino, el deseo para **J** es una suerte de sufrimiento: «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». Por ese camino de creencias ni el amor ni la felicidad ni peor aún su permanencia son posibles: «lo peor del amor (y de las historias de amor) es que las aspiraciones se cumplan, que la flecha o la garra lleguen a su destino....»

En medio de esta concepción de la vida como resultado de la dialéctica memoria-olvido 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 del Don Juan: su soledad y su incapacidad para retener a la mujer amada. Pero además, Cypraea Marginalis sentencia: «Al darse cuenta [...que...] había fracasado en cualquier otro tipo de trascendencia, inició su huida. El desenlace lo sabemos y, aun sin querer, [...] su muerte fue notoria. Como diría él: «ser una mentira también es un destino».

La muerte de **J** es la provocación final de la novela. Él muere, desde las apariencias, de manera heroica, puesto que la policía lo asesina junto a un guerrillero de *Alfaro Vive, Carajo*, guerrilla del Ecuador de mediados de la década de 1980 que sostuvo una acción militar trágica en la que casi toda su dirigencia fue 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 metáfora 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 que su vida terminaría desfigurada por los equívocos: la imagen vulgarizada del Don Juan y una heroicidad producto de lo casual; en ambos casos, una mentira.

La recreación del proceso de escritura es 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 [...] 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». Ese mismo personaje que llama a Alcacer «Señor Blindado», lee un cuento escrito por él con ese título —que es el título de un cuento de MDP en *Lo mismo que el olvido*—. **ML**, desde Santiago, escribe también una novela: «escribo frenéticamente, en realidad reescribo, pero totalmente en otra dimensión». Y en el texto aparece un

«fragmento de la novela de ML, prometido en su segunda carta». 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». J escribe en un «cuaderno Patria» y fabrica un complejo juego de ficcionalizaciones: «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'».

Con *Hoy empiezo a acordarme*, de Miguel Donoso Pareja, estamos no solo ante un texto novedoso —como novedoso fue el planteamiento que hiciera en *Todo lo que inventamos es cierto*—, sino que, me atrevo a afirmar, estamos ante un texto pionero de la narrativa ecuatoriana, en el sentido de que abre un camino hasta hoy no transitado, que nos ofrece una manera diferente de narrar y de construir 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.

Final: el titiritero

Rafael Díaz Ycaza en un artículo escribió que MDP fue pionero de los títeres en Guayaquil. El propio MDP cuenta que cuando los niños lo veían por las calles le gritaban «¡Títere, títere!», que también presentaba funciones para adultos en el American Park y que le tocaba su número después de Laika González «una rumbera cubana monumental». Recuerda que tenían «terror» de que el público los linchara pero, al final, la gente quedaba encantada con los títeres: «los sacábamos del erotismo de la bailarina y los reinstalábamos en la inocencia».

En ese juego permanente entre lo inventado y lo real, en el que MDP apuesta por la ficción —es decir lo escrito— como lo que en verdad existe, cito su cuento «Títere», publicado en *Krelko* (1962), su primer libro, en el que la voz narrativa dice: «El era un hombre triste, a pesar de que solía tener pequeñas alegrías [...] lo llamaban 'títere', pero solo los niños y era tal vez por eso que se sentía un poco feliz en medio de su gran tristeza...». El narrador reflexiona sobre la tristeza del titiritero y cree que «su tristeza era fruto de su cobardía» ya que «muchas veces había hecho reír a los pequeñuelos mientras sus hijos lloraban por un pan» y concluye que «no puede dejar de amarlo, como se ama un espejo». Nuevamente la ficcionalización: el narrador es personaje que se ve a sí mismo; en otra esfera, el autor crea un narrador que se desdobla y refleja en un personaje que es recreado

a partir de la experiencia vital del autor que crea al narrador y, así... hasta arribar a una invención en la que lo real resulta ser la palabra.

Esa tristeza que trasluce el caparazón del marinero que fue MDP es la metáfora de su obra literaria: la vida del ser humano no es su vida sino la memoria perpetuada en la bitácora de un barco al garete que no encuentra puerto que lo redima. Estas palabras son también un homenaje a esa tristeza del titiritero. •

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
7/1997/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

ADALBERTO ORTIZ

Alicia Ortega

Nuestro escritor ha sido reconocido como uno de los precursores de la escritura y temática negrista, en el continente americano. Adalberto Ortiz, nacido en 1914 en la provincia negra de Esmeraldas, ha producido en poesía y narrativa uno de los conjuntos literarios más sugerentes de las letras ecuatorianas del siglo XX. Es precisamente en la región costera y norteña de Esmeraldas, a orillas del Océano Pacífico, donde están los orígenes de nuestra literatura negrista. Las primeras obras de Ortiz, la novela *Juyungo: historia de un negro, una isla y otros negros*, de 1943, y el poemario *Tierra, son y tambor: cantares negros y mulatos*, de 1945, inauguran en el Ecuador un modo de escritura que incorpora y representa las voces, la cultura y el paisaje mulato ecuatorianos. Así, a la vez que inventa un lenguaje que reproduce ritmos y sonoridades de la música afroide, que incorpora palabras y leyendas de origen africano, Ortiz construye un universo literario que convoca la atención hacia zonas olvidadas y desconocidas de nuestro mapa nacional. De esta manera, Ortiz posibilitó hablar por primera vez de una literatura afroecuatoriana y, al mismo tiempo, generó una reflexión, que, desde el discurso literario, replantea los límites en que se concibe e imagina la nación ecuatoriana, las condiciones del diálogo intercultural entre negros, indios, mestizos y blancos y, como consecuencia de esto, abre una fisura para pensar nuevamente en el sentido de lo literario.

La producción literaria de Ortiz durante la década de 1940, se verá acompañada por una reflexión teórica que lo llevaría a desarrollar su «teoría de la negritud». En el ensayo «La negritud en la cultura latinoamericana y ecuatoriana», Ortiz subraya el aporte dado por los pueblos negros en la configuración de la cultura ecuatoriana, desde la historia, la economía, la cocina, el lenguaje y la poesía popular, los cantos, el tambor y los bailes.

Ortiz mantuvo estrechos vínculos con el entrañable Grupo de Guayaquil a través de la amistad que sostuvo con Joaquín Gallegos Lara. Los miembros de este grupo de escritores, también conocido como la «Generación de 1930», asumieron el compromiso social desde la militancia política y, en el esfuerzo por construir un lenguaje y un universo diferente al de la producción literaria nacional del primer cuarto de siglo, afirmaron una idea de multiculturalismo y posibilitaron abrir a la imaginación de la comunidad lectora el territorio de la patria y hacer crecer el país al poblar imaginariamente una geografía marginal; encontraron nuevos modos de representación al mismo tiempo que incorporaban, en una escritura pasional y mítica, al montuvio, al cholo, al indio y, gracias a Ortiz, al negro. En ese gesto de la palabra con el que descubrían su continente nativo, estos escritores dejaron abiertas las preguntas por el sentido de nuestro mestizaje y la identidad.

Quiero transcribir un párrafo que el propio Ortiz incluye en el tomo de sus poesías aparecido en la Colección Poetas del Ecuador, y que revela aspectos de su estatura como hombre y como escritor: «Mulato soy, hijo de mulatos. Como resultante se puede apreciar fácilmente que toda mi obra literaria es, en cierto modo, fragmentada o fragmentaria, porque corresponde a una intención de una personalidad no muy bien identificada ni unitaria».

Inquietado siempre por la búsqueda, se orienta en dicotomía y va tanteando, como un ciego, sobre una variedad de temas y de estilos, pero no posee uno muy definido ni característico. Me parece que esa es la tónica.

Ciertamente Ortiz es un mestizo de negros y de blancos, y por ello su personalidad literaria se ha orientado constantemente hacia la búsqueda de diversas formas narrativas y poéticas, que contienen desde temas de la negritud y de mestizos, hasta una literatura universal y filosófica, que representa ciertas constantes humanas en medio del crecimiento conflictivo de nuestras ciudades periféricas. Entre ambas líneas temáticas, es posible encontrar puentes y motivos recurrentes que nos permiten dotar de nuevos sentidos a nuestra historia y escuchar aquellas otras voces que pugnan por reconstruirla.

Juyungo, la novela que lo proyectó como escritor a nivel continental, es una «inicial de línea» en la literatura negrista, pues en ella Ortiz inventa modos de expresión para construir el universo discursivo, en el mundo de la narrativa continental, de un grupo humano apenas representado hasta entonces en la literatura de los países andinos: «[...] pensé —dice Ortizol que para un tema de contenido negrista, se debía hacer o adoptar un estilo muy particular, que arranca en mi caso de mi propia poesía negra, de un estilo rítmico, musical, ajustado a la tradición afro-americana, negra y darle vuelo lírico».

De hecho, la crítica ha reconocido en *Juyungo* la intensidad de un lenguaje lírico que reproduce el ritmo de la música y la danza afro-esmeraldeña y, a la vez, describe física y emocionalmente el paisaje selvático. Cada uno de los capítulos

está precedido por una especie de epígrafe denominado «Ojo y oído de la selva», una suerte de introducción poética a las raíces telúricas y mágicas del acontecer narrado. La presencia del paisaje en esta novela tiene una importancia muy significativa puesto que aparece como una manera de ampliar espacios y hacer sentir emotivamente al país pues, desde la palabra literaria, dota de nuevos sentidos a regiones mal conocidas.

«Juyungo» es un término despectivo. Lo emplean los indios cayapas —chachis— del Ecuador para nombrar la maldad, el mono, el diablo, el negro; resalta la mirada racista de un grupo social marginal contra otro no menos subalterno. En la novela de Ortiz, el protagonista Ascención Lastre recibe este sobrenombre por parte de los indios chachis con los que vive un tiempo, pero el calificativo seguirá unido a él durante toda su vida. Los pasos de Lastre, en su constante desplazamiento desde Esmeraldas, al recorrer la sierra, la selva, para volver a la Costa y morir en la frontera, van delineando un contorno del mapa cultural ecuatoriano. Un período importante en la vida del protagonista transcurre en Santo Domingo —punto de intersección entre la Sierra y la Costa— durante la construcción de una carretera que unirá estas dos regiones como proyecto de progreso y consolidación nacional. Es precisamente aquí donde recrudecen los conflictos humanos y raciales; de allí que *Juyungo* pueda ser leída también como la constancia de un diálogo intercultural fracturado y difícil, casi imposible, entre el mundo afroecuatoriano y el universo indígena, en medio de las referencias de la cultura blanca y mestiza.

La novela se inicia con la evocación de la guerra civil que estalló en Esmeraldas en 1913 y termina con la guerra con el Perú de 1941. El final es sugerente, pues desde el hecho de la guerra en la frontera —en la que muere el protagonista— el narrador señala «el desenvolvimiento tortuoso y retardado de la nacionalidad, nunca lograda». Al final, las diferentes voces no han podido dialogar y, como dice uno de los personajes, «el negro y el blanco que están dentro de mí no se han fundido todavía y emanan obrando alternativamente aislados, nunca en equilibrio». Este dramático desencuentro cultural puede también ser interpretado como una crítica al etnocentrismo y al progreso. El irreconciliable diálogo de nuestras voces fundadoras ha sido un motivo recurrente en nuestra literatura, pues, por ejemplo, el drama de *El chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza, el autor de *Huasipungo*, consistía precisamente en la imposibilidad de fundir sus voces ancestrales: la de su madre india y la de su padre de sangre española. *Juyungo* es un texto que se ha convertido en una de las muestras más significativas de lo que se conoce como «novela de la tierra». La honda problemática humana y cultural que atraviesa a cada uno de sus personajes permite rastrear nuestro sentido de pertenencia a una comunidad múltiple y conflictiva, pues la obra literaria hace mundo al producir modelos de organización de la experiencia en torno a las cuales se forman comunidades.

En 1954 aparece el poemario *El vigilante insepulto* que inaugura la línea de la poesía sardónica en el Ecuador. En el transcurso de los siguientes años Ortiz se desenvolvió no solo como escritor, sino también como diplomático, administrador cultural y pintor. En 1967 publica la novela *El espejo y la ventana,* que también está enmarcada por los mismos hechos históricos en los que se sitúa *Juyungo*; en esta ocasión narra la llegada de una familia a la ciudad de Guayaquil como consecuencia de la lucha desatada entre liberales y conservadores. Así, asistimos al desarraigo, al crecimiento caótico y conflictivo de la ciudad, al impacto de la historia y los acontecimientos políticos sobre una comunidad que se proyecta e incide en ella desde una dimensión cotidiana.

Esta novela, además, da cuenta del permanente empeño de Ortiz por inventar y encontrar nuevas técnicas narrativas, perspectivas de lenguaje para traducir en memoria los fragmentos de una historia atestiguada y, a la vez, inventada. La voz del espejo que se mira y habla desde una realidad interior se alterna con la voz de la ventana que mira hacia afuera, hacia la calle y la urbe. En ese contrapunto de miradas converge siempre la historia, la de ficción y la de una comunidad nacional, que se narra desde el desarraigo y los límites de fronteras imprecisas con el fin de encontrar e inventar sus referentes, sus símbolos y sus imaginarios.

En 1982 ve la luz la novela *La envoltura del sueño (novela coral y colérica)*, que se construye sobre una experimentación que coloca al lenguaje en el primer plano de la atención del novelista a la vez que se aleja de los temas afro-hispanos. Las mismas escenas se repiten para ser narradas por diferentes voces desde múltiples perspectivas; así la realidad aparece tan discutible como la verdad. La ciudad es el gran escenario donde se desarrollan e intercambian los fragmentos y las múltiples dimensiones del mismo acontecer. En ella el diálogo es imposible, pues cada personaje maneja la verdad que sus palabras le permiten construir. Hay un coro de voces anónimas que introduce o narra los acontecimientos desde las pautas del orden social. La ciudad representada empuja a sus personajes a un laberinto de soledad y, frente a ella, el protagonista se esfuerza por reconstruir e instalar su historia de vida en medio de calles que los expulsan y lo obligan a inventar un manual práctico titulado «Cómo sobrevivir en la ciudad».

Siempre es un reto proponer e inventariar lecturas de obras canonizadas, sobre todo ahora que nos encontramos, en el escenario de la crítica contemporánea, luchando por definir lo literario, la legitimidad de un texto, la nueva biblioteca, las fronteras del canon. Parece cumplirse esa suerte de profecía que hacía Roland Barthes en 1959, cuando proponía que los avatares y tentativas por responder a la pregunta «¿qué es literatura?» permitirían un día definir nuestro siglo. Hoy, situados en el escenario simbólico de este fin de siglo/milenio, disputamos espacios y reclamamos voces en el esfuerzo por definir el estatuto de lo literario y sus fronteras posibles.

Cuando Ortiz quiso publicar su primer poemario *Tierra, son y tambor*, el municipio de Esmeraldas le negó apoyo aduciendo que «eso no era poesía». Ahora nos encontramos reunidos rindiendo homenaje a Ortiz por el impacto de su obra y leemos ese mismo conjunto de poemas con asombro, con pasión, reconociendo sus cualidades literarias y su propuesta cultural. Son los avatares que recorren los textos en el juego de lecturas que propone cada época, las preguntas que consienten las academias, los poderes institucionales, las angustias de los humanos, los recortes y el archivo que cada lector va construyendo a lo largo de esa vieja disputa de selección y olvido.

Adalberto Ortiz, poeta y prosista, se ha constituido en un escritor que no ha dejado de asombrar e interpelar a su comunidad lectora, pues renueva e inventa de manera permanente los recursos de su escritura con el fin de problematizar —desde la imaginación y la fantasía— las representaciones ciudadanas, culturales, históricas y geográficas del Ecuador plural.

Podemos leer un cierto paralelismo entre el *Montuvio ecuatoriano* de José de la Cuadra y la «teoría de la negritud de Adalberto Ortiz. Ambos escritores asumen el papel del antropólogo, del etnógrafo. El saber empírico y la información que manejan sobre el mundo representado en sus literaturas devienen en fundamento que legitiman la producción literaria. (La observación etnográfica, el fundamento antropológico). Es un saber que autoriza y legitima esa literatura. La reivindicación del montuvio, del negro, del indio, del cholo como proyecto de modernización, como proyecto cultural y político para pensar la nación ecuatoriana y tratar de responder desde la literatura la vieja pregunta sobre nuestra identidad. •

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
7/1997/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

Alicia Yánez Cossío

Miriam Merchán

Alicia nace en Quito, en 1928. Su educación en los Sagrados Corazones marcará una inquietud religiosa que estará presente a lo largo de su obra. A los diez años inventa un abuelo imaginario que vive en el África y cuyas cartas le sirven para relacionarse más estrechamente con sus asombradas compañeras. Le da mucha importancia a su relación epistolar, tanta, que cuando no puede sostener la trama de su historia —su abuelo le enviaría un yak como regalo—, decide terminar con las cartas. El abuelo debe morir para que la niña sea consecuente con su discurso, pero hacer desaparecer a su abuelo le produce gran dolor. Su muerte le da profunda tristeza; ese abuelo ficticio cobra dimensiones insospechadas, logra conmover a todas sus amigas. Alicia recuerda que hubo gente que fue a su casa para expresar sus condolencias a su madre. Ficción y realidad conviven en el mundo de Alicia.

En la secundaria, gana un concurso de ensayo sobre Isabel la Católica y con ello un viaje a España: obtiene una beca del Instituto Hispánico de Cultura para realizar estudios de periodismo por dos años. Durante la travesía hacia Europa conoce a su compañero de camino. Se separan en La Coruña pero se reencuentran en Madrid; viajan juntos, se casan y van a Cuba. Alicia y su familia viven el proceso de la revolución cubana. Lo recuerda como la lucha por recuperar la dignidad de un pueblo. Allí nacen sus cuatro hijos y escribe *De la sangre y el tiempo*, 1964.

Este poemario recoge las experiencias de un yo poético que cuestiona su fragilidad, su esencia efímera, pero también reinvindica la experiencia de la maternidad, la alegría de compartir, la necesidad de denunciar las injusticias, su capacidad de solidarizarse con los explotados, el desconcierto al preguntarse dónde están los niños que nunca nacieron..., todo esto desde el punto de vista de una mujer que asume la vida y las experiencias que ésta le brinda y que lo

testimonia desde su condición femenina. El lenguaje fluye; existe una acertada, aunque desigual, utilización de imágenes y metáforas.

Ya en el Ecuador se dedica a cuidar a sus hijos, a vencer las dificultades con decidida creatividad, a la docencia... y también a la escritura. En 1972, publicará *Bruna, Soroche y los Tíos.* Con esta primera novela recibe el Premio Único del Concurso Nacional de Novela «Cincuentenario del Diario *El Universo*» de Guayaquil. El anonimato queda atrás, realiza su incursión en la narrativa con decisión y calidad, pero deberá enfrentar otra clase de contratiempos: se cuestiona su originalidad. Pero *Bruna* soportará estos desafíos. *Bruna* es una mujer esencialmente andina, deseosa de reencontrarse con sus raíces ancestrales, orgullosa de reinvindicar un apellido indígena que la compromete con sus orígenes telúricos, que enfrenta lo establecido y lo desafía, que se salva del soroche de la ciudad y de su niebla gracias a su determinación de ser auténtica, de establecer límites frente a todo lo que le toca vivir. Es un ser libre que busca entender lo que ocurre, decide interrogar su pasado; es un ser ecléctico, rescata de él lo que le sirve para reinvindicar su identidad, para rendir homenaje a los parientes que se han caracterizado por su originalidad. Bruna encuentra la fuerza en su condición cuestionadora, decidida, arriesgada, en su inevitable esencia de mujer rebelde, forjadora de sí misma.

Una de las características más importantes de esta novela es la utilización del recurso del *realismo mágico*; solo así se podría describir a sus antepasados: el silencio profundamente digno de María Illacatu, la nostalgia por su tierra, por sus hijos que se van a estudiar a España, su decisión de acabar con la farsa que vivía junto a su esposo-amo; solo así podían relatarse las aventuras de sus tíos: la interminable alfombra de Alvarito que esperaba la llegada del Papa y que al no materializarse, terminó convirtiéndose en hilachas que producirían una terrible alergia a la ciudad dormida y a sus habitantes; la fracasada empresa de la crianza de ranas que se convierten en una peste casi bíblica; la singular historia de Camelia Llorosa, sus admiradores y su fracaso matrimonial; la fabulosa colección de fósforos que se consumirán un día y destruirán parte de la casa de los abuelos; la graciosa historia de los ternos de baño traídos por la tía francesa y que al meterse al agua desaparecerán y producirán la angustia y la risa en las compañeras de Bruna; la estatua de la pila del patio que cambiará de acuerdo a la cosmovisión de quienes asumían la dirección de la casa; las pastillas para combatir el soroche de toda la ciudad o el gran ventilador que se presenta como solución para purificar la atmósfera y liberar a los habitantes de la desidia, la pasividad, la renuncia a su libertad debido a las costumbres que no se cuestionan, a los prejuicios que esclavizan.

Alicia Yánez inaugura el tratamiento de la problemática femenina en esta obra: la diagnostica, la estudia, presenta alternativas para su desarrollo, crea personajes femeninos fuertes, determinantes, constructoras de su destino,

conscientes de sus responsabilidades frente a sí mismas y frente a la sociedad. La construcción de la trama no es complicada, el lenguaje fluye en su sencillez y alcanza acertadas dimensiones poéticas.

En 1974 publica *Poesía*. Aquí encontramos el poema «La Mujer es un mito», que constituye un manifiesto sobre la problemática femenina y la confirmación de sus temas poéticos: la temática de los hijos, de la solidaridad entre mujeres amigas, la rebelión contra las injusticias:

La mujer es un mito:
reproduce sus críos como larvas,
viven ahítas en su mundo mínimo
que empieza por el norte de la cama
y acaba por el sur en la cocina.
Mujeres a cuestas con su sábana,
pletóricas de sí y de lo suyo,
opíparos fantasmas
viajando por los cuartos de su casa.

En 1975, publica *El beso y otras fricciones*, cuentos fantásticos y de ciencia ficción. Esta incursión en la ciencia ficción como mecanismo cuestionador marca también un hito en la producción literaria femenina de nuestro país.

La siguiente novela es *Yo vendo unos ojos negros*. Esta obra reflexiona nuevamente sobre la problemática de la mujer: critica la impotencia femenina frente a una sociedad falocrática, explotadora y despiadada. María, la protagonista, sufrirá un proceso de adquisición de una conciencia crítica, deberá luchar en desigualdad de condiciones contra los hombres que, a pesar de ser explotados, mantienen intacta su conciencia de explotadores. Se cuestiona la primacía de lo superficial sobre lo esencial en una sociedad consumista que atonta a los seres que viven —o que mueren en ella—. A través de un lenguaje sencillo, pero lleno de indignación, se cuenta la historia de la evolución de una mujer común, ajena a sí misma, que le sigue el juego al consumismo, y que se convierte en una mujer que aprende a conocerse y a pesar de lo doloroso del proceso, decide romper con lo establecido, una mujer que encuentra fortaleza en su soledad. Pero a pesar de que las mujeres superiores podían asumir la soledad como fruto de su elección, la narradora plantea que la solución para las otras larvas, *las mujeres-mujeres*, era encontrar un *verdadero Hombre*: «Venga conmigo, usted y yo vamos por el mismo camino, pero yo no vendo nada y soy incomparable y tengo unos ojos negros que tampoco se venden porque me sirven para mirar la vida con la ternura redonda y simple de un nuevo ser humano que ha ido evolucionando y ha dicho ¡basta! a todas sus miserias».

Su siguiente novela es *Más allá de las Islas*, 1980. Es un texto poblado de lirismo; a lo largo de ocho historias cuatro de hombres: Morgan el corsario a

quien destruye una libélula que pasa de su pata de palo a su cuerpo hasta dejarlo carcomido por completo; Alirio, el poeta que pierde su musa y se ahoga en la desesperante esterilidad; Fritz, el científico que vive consagrado a su investigación con verdadero apasionamiento; y Richardson, un enamorado del misterio que envuelve a la Baronesa perdida en Galápagos y que cae en la siniestra trampa del imperialismo, al convertirse en el causante de la esterilidad de todas las mujeres de la isla. Así también conocemos las historias de cuatro mujeres: Iridia y su necesidad de compartir su amor generoso con los demás; Estenia y su convencimiento de ser la portadora de la luz prometeica; Tarsilia y su desesperado afán de encontrar a su hija y huir de la tristeza de los suburbios; y Brígita con su dedicada paciencia para curar las dolencias de los demás.

La novela presenta las taras de la sociedad civilizada: la codicia y la ambición que pueden enloquecer a los seres humanos y hacerlos olvidar de su integridad; la maldad que se esconde hasta en las manifestaciones más ingenuas de los sentimientos humanos, la superstición que combinada con la ignorancia no duda en sacrificar vidas inocentes; la esterilidad del alma que puede destruir una vida creativa y convertirla en absurda; la desmedida búsqueda del conocimiento que conduce a situaciones ridículas, la extremada bondad que unida a la ingenuidad hacen perder el sentido de la realidad y nos convierte en frágiles víctimas de la violencia de una turba enardecida; el sentido del deber y de las obligaciones sociales que rayan en el absurdo sacrificio impuesto a inocentes; la excesiva credulidad en las buenas intenciones de un gobierno imperialista que no duda en realizar experimentos con la gente y volver estériles a las mujeres de todas las islas; la estupidez humana que concibe a los animales como objetivos de prácticas de tiro.

El realismo mágico recobra su sentido en esta obra: la mancha de sangre y las cenizas del crimen cometido no se borrarán con nada; el alma reseca del poeta Alirio se convertirá en un albatros; el científico Fritz detendrá el camión con todos los viajeros hasta que llegue *Cristina*, una mula embarazada cuyo proceso reproductivo quiere seguir minuciosamente en aras del desarrollo de la ciencia. Fritz podrá contemplar el nacimiento del asno blanco, pero morirá con él en el proceso de salvar a los animales de la isla de la irreflexiva práctica de tiro de los soldados.

Todas estas experiencias sirven para que la nueva generación se libere de estas taras, para convertir a las Islas en un refugio para todos. Pero a pesar del optimismo final, está vigente el peligro de que todo se vuelva a repetir cuando los habitantes pierdan el equilibrio conseguido. La narradora se convierte en visionaria.

En 1985 publica *La cofradía del mullo del vestido de la Virgen Pipona*. Esta novela aborda la problemática del enfrentamiento entre dos familias de diferentes razas, ideologías y cosmovisiones: los Benavides y los Pando que luchan por la

tenencia de las tierras. Los Pando, indígenas, liberales, antiguos dueños del pueblo, han sido engañados por los Benavides, blancos-mestizos, conservadores, quienes han robado las escrituras de las tierras de los Pando y gracias a la utilización de la mentira, la explotación y la ingenua credibilidad de la gente sencilla se convierten en los dueños del pueblo, reclaman como suyas las tierras de los Pando, pues han ocultado las escrituras robadas en la imagen de la virgen, que de esta manera cobra sus características que la definen como única e irrepetible, su evidente maternidad. Las mujeres Benavides se consagran como camareras de la virgen y son las eternas cofrades, guardianas de la imagen sagrada utilizada para la veneración por el pueblo, y por lo tanto, intocable, incuestionable, digna de admiración, libre de sospechas, protegida por todo el pueblo.

Los personajes masculinos apenas tienen relieve, habría que destacar la dignidad que defiende el antiguo militante de izquierda ascendido al poder por Doña Carmen y que después de ser agredido por el resentimiento ciego de sus compañeros, muere en soledad, pero reinvindica su dignidad. Manuel Pando, antes Manuel Benavides es el personaje masculino más íntegro de la novela, no transa con el poder, no traiciona ni a sus principios ni a sus compañeros, adivina las trampas de las cofrades y las ataca con fuerza. Cuando el caos y la violencia llegan al pueblo en la forma de un destacamento militar que busca hasta el extravío a Manuel Pando, los pobladores lo protegen pues ven en él la única esperanza de recuperar su orgullo y su dignidad perdidas.

La novela presenta una estructura sencilla, a veces un tanto simplista, pero tiene un mérito: la recuperación del lenguaje popular en los refranes que utilizan los personajes en su cotidianidad; los juegos que retoman los niños junto con su maestra; los pasillos que entona el zapatero; elementos que marcan nuestra cultura. El humor se transforma en ironía y hasta en sarcasmo cuando describe la ignorancia de Carmen, el fanatismo religioso que produce la guerra de los colchones, la parodia del desfile militar, la ineptitud de los soldados para cumplir con sus tareas.

En 1989 publica *La casa del sano placer*. Esta obra vuelve a trasladarnos al pueblo de la familia Benavides, la trama se ocupa de las dos hermanas, Carmen y Rita cuyas vidas están separadas por un abismo. Carmen representa el fanatismo cegatón y dañino que se materializa en la crítica despiadada de los demás, en la incapacidad de solidaridad; Rita es librepensadora, ha viajado a París y está empeñada en formar alumnas brillantes gracias a la fundación de un colegio llamado *El sueño de Bolívar*. Su decisión consigue que ella pueda realizar sus objetivos; pero su deseo de actuar y cambiar las condiciones en las que se halla el pueblo la llevan a convertirse en la redentora de las prostitutas de los Jazmines, expoliadas y explotadas por un rufián que solo busca su propio provecho. Después de redimir a estas mujeres vilipendiadas por la ambición y la lujuria de los hombres, plantea crear un grupo de hetairas que dignifiquen el trabajo sexual,

recordaríamos la prostitución sagrada de las sacerdotisas de Afrodita; plantea educar a un grupo de mujeres que tienen vocación por la prostitución y convertirlas en un grupo escogido, culto, digno; propone una educación especial para las trabajadoras de la Casa del sano placer. En apariencia todo marcha bien pero Rita pierde la noción de la realidad, combina la disciplina excesiva y un afán incisivo por transmitir conocimientos a sus trabajadoras, olvida los detalles caracterizadores femeninos: la ternura y la apertura al amor.

A lo largo de la novela, la narradora utiliza el recurso del relativo que reproduce los comentarios que maneja el pueblo y que contamina todas las acciones. Tal vez podría presentarse como reiterativo y obstaculizador de una lectura fluida, pero consigue dimensionar los rumores en toda su magnitud: provoca el rechazo absoluto de todos nosotros frente a estas manifestaciones deplorables de nuestra condición humana.

En 1989 Alicia Yánez recibe *la condecoración al Mérito Cultural*, y es elegida Miembro Correspondiente y de Número de la Sección Ecuatoriana de la Real Academia de la Lengua.

El Cristo feo, 1995, gana el premio internacional franco-mexicano *Sor Juana Inés de la Cruz*, también el premio *Joaquín Gallegos Lara* concedido por el Municipio de Quito. Es una obra de tono íntimo, interpelador, casi dramático. Los personajes son: Ordalisa, la empleada que se redime por el arte; la patrona anónima, superficial y egoísta; el patrón que vive inmerso en una manía vacua por coleccionar sellos postales, como un recurso para huir de la incomunicación con su esposa y por temor a enfrentarse a la vida, y el Cristo feo que dialoga con Ordalisa y la convierte en un ser activo y considerado, que se cuestiona sobre sus posibilidades creativas y logra salvarse gracias a sus reflexiones y a la reinvindicación de su creatividad.

Ordalisa-Hortaliza, mujer que ha nacido de la tierra, que posee su generosidad esencial, quien descubre que la creatividad oculta debe ser devastada al igual que la talla deforme del Cristo para encontrar la belleza que esconde en su interior. Ordalisa cuestionadora de la rutina, Ordalisa que renace al saber, que consigue remecer la apatía del patrón y lo incita a vivir con intensidad y autenticidad; Ordalisa que genera celos en el animal de instintos básicos que es la patrona anónima, quien no cambiará a pesar de su cirugía plástica costosísima realizada a costa de la injusticia cometida contra Ordalisa y después de la muerte de su cónyuge; Ordalisa-artista que descubre que la creatividad es el medio para reinvindicarse como ser humano íntegro, Ordalisa-víctima de la furia destructora de su patrona, Ordalisa-libre que abandona la casa y su esclavitud en busca de una vida nueva, que regresa a la tierra y encuentra a un duende verde, esperanzador que le permitirá ejercer su libertad creadora. Ordalisa, a pesar de no ser un personaje individual verosímil, se convierte en un símbolo de la situación de

marginalidad de la mujer y de los posibles caminos que se abren para conseguir su reinvindicación como ser humano.

Alicia Yánez conjuga la escritura de sus novelas con la creación de talleres literarios para niños, para mujeres, para profesores. Fruto de esto es el libro *Niños escritores, Talleres de literatura Infantil*, 1992. Esta actividad nos descubre otra faceta de Alicia Yánez, la de la optimista empedernida, la maestra que cree que lo fundamental es desarrollar la creatividad de los niños, respetar su desarrollo, atender sus necesidades sicológicas para conservar la genialidad con la que nacen. Plantea la escritura en los niños como recurso para que expresen sus necesidades, descarguen su violencia, encuentren la forma de testimoniar su propia vida.

También ha incursionado en el género del cuento infantil. *El viaje de la Abuela* es una historia fresca, escrita con toda la ternura de una abuela para sus nietos que esperan el cuento diferente, cercano, humorístico y creativo, un cuento que revaloriza la imagen de la abuela y su ingenio para conseguir la alegría de sus nietos. Este cuento ganó el *Premio Nacional de Literatura Infantil Darío Guevara Mayorga* en Colombia.

Aprendiendo a morir, 1997, es sobre la vida de Mariana de Jesús. La narradora plantea un acercamiento diferente a las características de la santa: más asequible a la divinidad, el conocimiento de las posibilidades de la mente que a veces parece un don y otras, un maleficio enviado por el maligno para tentar la santidad de Mariana. La novela posee el mérito de replantear la historia desde un punto de vista diferente; la ambientación es lo mejor trabajado en la obra, reconstruir la vida colonial del XVII es un mérito real, presentarnos una visión polivalente de la vida de Mariana de Jesús nos permite desmitificar una figura que ha jugado un papel decisivo en la religiosidad de nuestro pueblo, la desmitificación no es blasfema, nos devuelve a una Mariana de Jesús terriblemente humana, una figura más asequible para todos nosotros, una mujer que pasó su vida aprendiendo a morir para servir de víctima propiciatoria a una sociedad fanatizada por la religiosidad mal entendida y por la superstición, de una sociedad acomodaticia, que busca deslindar responsabilidades. El personaje de Mariana de Jesús no es un personaje de relieve, está limitado para conservar su verosimilitud histórica, elemento que supone un estereotipo de sacrificio como búsqueda de acercamiento a la divinidad desde la subalteridad.

Preparar este texto significó conversar con Alicia Yánez, hablar de su vida, de su obra, de sus ilusiones, de sus alegrías. Aprendí de su generosidad, de su entereza, de su amor por la vida, de su pasión por la escritura, de su deseo de reinvindicación de los seres humanos, de su capacidad para enseñarnos a honrar la vida. •

Kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
7/1997/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

Iván Carvajal,
INVENTANDO A LENNON,
Quito, Libri Mundi,
1997; 104 pp.

Inventando a Lennon, el último poemario de Iván Carvajal, depara no pocas sorpresas. La más importante es su extrema modernidad. En efecto, convoca al lector a un preciso y continuado esfuerzo de interpretación, a un enriquecedor diálogo con todos y cada uno de los versos, con todas y cada de las imágenes. El poemario, así, además de una invitación a la lectura es un reto a la capacidad de interpretación. *Inventando a Lennon* habita, sí, en los ámbitos de la más extrema modernidad. El mundo, la realidad dejan de ser estáticos, aprehensibles mediante el ejercicio de la mera contemplación; el hombre debe empeñar toda su voluntad. Y quizá sea la voluntad de conocimiento la propuesta esencial que encierra todo el poemario. De tal suerte que las diversas y continuadas operaciones interpretativas, los diversos y continuados empeños en que debe involucrarse el lector son el mensaje cifrado que esconde *Inventando a Lennon*.

Para empezar, el mero título marca una lejanía del poeta respecto del objeto de su poesía. El poeta declara una voluntad intelectual ('inventar') en un proceso continuo, de ahí el empleo del gerundio. Además, esa voluntad pretende resolverse teniendo como centro a una persona convertida en mito, Lennon. Estos puntos de partida sugieren un desarrollo del poemario que se organiza en torno a la narratividad. Pero la fractura y la torsión temporales, el empleo de imágenes fabulosas, la aparición de espacios oníricos, desquician muy a menudo las breves, brevísimas, insinuaciones narrativas. Por otro lado, la muchedumbre irrumpe para adquirir una dimensión simbólica.

La primera parte del poemario marca cuál será el ámbito en que debe internarse el lector: un mundo inhóspito, un espacio alucinado, un tiempo primero, anterior. Propone, también, una suerte de creación, de nueva creación. Los versos, así, acumulan imágenes insospechadas, bullicios, estertores planetarios, nacimientos. El hombre se atisba como augurio en «Aurora», el primer poema. Aparece, al fin, en «Nacimiento». Y mide la infinitud del espacio en «Cuerpo».

Se trata, en suma, de un basto marco intemporal. Pero el poeta, por encima de la alucinación y de sus cifras, no olvida el lirismo. No consiente en verse paralizado por el fascinante espectáculo de la generación cósmica, por todo aquello que sus ojos contemplan o sus palabras imaginan. El poeta gobierna con mano firme cuantos elementos líricos, en intensidad sensible, rodean a los sucesivos nacimientos y se esparcen junto a ellos. En efecto, junto a poemas en los que lo irreconocible inunda versos e imágenes, innominaciones, letargos y estertores, conviven otros de acendrado lirismo, de contenida pulsación interior. «Ofrenda», «Aire y barro» y «Plegaria» son precisos ejemplos. Elementos de la

naturaleza, la naturaleza misma, también el tiempo, sitúan al hombre y lo nombran.

En su segunda parte, el poemario avanza por caudalosos versos. Pero, por encima de una suerte de narratividad trunca e inquietante, unas veces vívida, otras mínimamente puntual, unas veces detenida en los más mínimos gestos, otras nombrando la vida de lo inerte y de lo vegetal, sobrenada un lirismo repleto de gozos y milagros. El último de los poemas de la serie, «Por la caña aúlla el viento», es un perfecto ejemplo. El poema, seis únicos versos en enormidad y largura, propone el gozo de lo más inmediato, el sortilegio de la naturaleza situada al alcance de la mano, habitante en las yemas de los dedos.

La tercera parte persiste en la narratividad dislocada a cada paso mediante el empleo de imágenes superrealistas, insospechadas, fabulosa, oníricas. A menudo aparece la primera persona del plural. Pero no para involucrar al lector sino para nombrar a una colectividad en avance, plena de movimiento y de deseos, de indagación y de búsquedas. El lector no tiene ante sí un gentío anónimo, envolvente, aniquilador. Se trata de una muchedumbre en la que tiene cabida el individuo, en la que es capaz de habitar, colmado de inquietudes y de vacilaciones, también de inseguridades y de desconciertos, pero capaz de elegir, dueño de anhelos y deseos, de caminos y de búsquedas.

Pero, una vez más, junto a esa línea general circula otra de lírico aliento. La voz del poeta recorre la vida humilde y cotidiana de los hombres, de las mujeres; se dulcifica. Parece como si sus manos, lejos ya de aferrarse a un timón y a las preguntas, se unieran a otras manos, las de quienes bullen vívidamente entre los versos. El lector repara ahora en cuanto milagro habita en las gentes y en las vidas.

En la cuarta parte, de nuevo el caudal versal y, de nuevo, la muchedumbre. Muchos son los versos en que el gentío sin rostro, la indefinible e innúmera colectividad de personas, colapsan, prácticamente niegan, la presencia de la persona única. Entre la maraña de lo innúmero, entre las intrincadas redes de lo colectivo, los esfuerzos por encontrar la individualidad congregan a poeta y lector en una búsqueda tenaz. Lo hipotético, lo innominado, lo indeciso pueblan versos y poemas. El poeta se interna en las complicadas redes de lo insospechado, en el vértigo de la pluralidad más inhóspita. Su voz, adosada a cuanto sus ojos contemplan, trata de mostrar todos los ámbitos, todas las caras de ese *mare magnum* humano que rodea y oculta al individuo.

Pero esa línea abrumadora convive con otra de muy diferente signo: el poeta se interroga acerca del carácter de su misma labor poética. Pronuncia, así, cuanto podría denominarse el arte poética de *Inventando a Lennon*. Quede para el lector, para los lectores, descifrar el sentido último de la propuesta poética de Iván Carvajal, propuesta poética que, sin duda, sorprenderá y vivificará cuantos versos hayan de ser escritos en Ecuador en el futuro.

Un único poema cierra la obra. Y de nuevo la multitud heterogénea e inhóspita, izada en expectación asfixiante, en alarma y en desasosiegos. Ahora, ya en el final del poemario, el lector contempla una suerte de cataclismo, de desastre total. Pero también vive la sorpresa de un nuevo punto de partida, de inicio: una insospechada civilización se dispersa entre la disgregación geológica y el absurdo.

Iván Carvajal ha elegido deliberadamente un centro de atención poético que, surgido de los medios de comunicación, de la mitología mediática y de consumo económico, llega a constituirse en enigma. El poeta opera vivamente en la elaboración de ese enigma.

El poeta también desarrolla una decisiva propuesta, de no menos riesgo y aún más insospechada puesto que cala en el ámbito del compromiso estético del artista. El poeta

deja de ser creador, y la poesía ya no brota de la nada. El poeta se arma de voluntad, y no de deseos; logra la realidad, pero no la imita; inventa el enigma, pero no lo fabula; no imagina el mundo, lo puebla de interrogantes que le posibiliten el diálogo. El poeta, así, queda comprometido con la realidad en una dimensión verdaderamente problemática: no solo ha de mostrarla, la inventa. Finalmente, la entrega al lector, y le convoca a una constante operación de desciframiento.

Juan González Soto
Universidad de Tarragona

Iain Chambers,
Migración, cultura, identidad,
Buenos Aires, Amorrortu Editores,
1995; 201 pp.

Los nuevos procesos de comunicación, los modos de vida presentes en este fin de siglo, el hecho de que todas las formas de la cultura se presenten en un constante y complejo proceso de cambios, encuentros y diálogos han evidenciado nuevas posibilidades de producción textual y provocado en el mundo crítico contemporáneo la necesidad de pensar los grandes temas de la modernidad —la nación y su literatura; el lenguaje, el sentido de la morada y la construcción de la identidad; la metrópoli y su representación del mundo y sus periferias, entre otros— bajo nuevas interrogantes y perspectivas, cuestionando una serie de nociones y supuestos que durante años articularon y fundamentaron el discurso y el saber occidental.

Esta idea sobre la necesidad actual de fijar la atención en la pregunta es fundamental, pues, como lo entendía Martin Heidegger, *preguntar es estar construyendo un camino*, un camino como modo del pensar. Las preguntas que articulan la reflexión de Chambers precisamente son formuladas como un modo de pensar que se orientan a comprender «las formas en que las mujeres y los hombres reales logran dar sentido a las condiciones en las que se encuentran», subrayando que «la industria, el comercio y la urbanización pertenecen a la producción de cultura, identidades, posibilidades y vidas del mundo contemporáneo».

Chambers parte de la idea de que la modernidad nace y se configura bajo la marca de la migración, de la violenta y forzosa dispersión de los pueblos. Bajo esta constatación Chambers reflexiona sobre los permanentes cruces culturales presentes en la historia de los pueblos, que evidencian la imposibilidad de homogeneidad psíquica y cultural, la imposibilidad de pensar la tradición como un continuo temporal y cultural que se desarrollaría según la lógica de los orígenes, ya que la lengua se construye en el encuentro y diálogo de diferentes voces, palabras y textos. Pensando la migración y el exilio como motivos enriquecedores de la cultura moderna y como símbolos de nuestra época, Chambers recoge la concepción heideggeriana sobre el lenguaje como la morada del

hombre para reflexionar sobre la «experiencia nómade y errabunda de la lengua» contemporánea que implicaría un nuevo sentido de estar en el mundo, un habitar el mundo sin morada fija. De allí que proponga que el principal hecho al que debemos enfrentarnos en el mundo actual es «la condición de *homelessness*», es decir, sujetos, lenguajes, actos, textos que se encuentran a la búsqueda de su morada en un mundo sin garantías. De hecho, para el autor del libro es fundamental reflexionar sobre el impacto de las diásporas de la modernidad, en el sentido de que éstas habrían creado las condiciones de la cultura del mundo actual: la ausencia de una lengua o tradición pura que pudieran construir por sí solas un sentido de identidad o de pertenencia, la presencia del sujeto migrante que trastoca y reinventa la norma de la lengua y del orden social.

Desde esta perspectiva se aborda el tema de la identidad como una noción sujeta también a una permanente construcción, ella misma, al igual que nuestro yo, siempre fragmentada e inventada según las historias y los lenguajes que nos van cruzando; una ficción de totalidad necesaria para representar nuestra idea de sujetos históricos íntegros al margen de toda destrucción y toda locura. Así también, el lenguaje es entendido no esencialmente como un medio de comunicación sino como un «medio de construcción cultural en el que nuestro yo y nuestro propio sentido se constituyen».

De esta forma el motivo del viaje aparece, en la argumentación de Chambers, como metáfora del estado del pensamiento actual, que —como la lengua misma— no es fijo ni estable sino abierto a la relectura, a la revisión, a la reinterpretación. La percepción que tiene Chambers de la cultura como un constante proceso de hibridación es sustentada desde la perspectiva de una dura crítica a los supuestos del discurso occidental: el dominio del mundo del pensamiento occidental y la metrópoli; el fundamento étnico de la identidad; la noción de autenticidad que ha demostrado ser fundamental para el establecimiento de los cánones culturales, literarios y morales; la lógica binaria que intentaba establecer con claridad las fronteras entre lo real y lo representado, entre lo auténtico y el simulacro; la fe en la transparencia de la verdad, la concepción de tiempo y espacio como categorías cerradas; la búsqueda de una tradición o lengua como sentido de identidad y pertenencia; la cultura como actividad independiente del tiempo y de las incesantes actividades del mundo, la crítica del signo que niega que las superficies y los signos son lugares de sentido y significado.

En suma, Chambers señala que todas las formas de la cultura están en un constante proceso de hibridación en la conformación de espacios complejos, donde no es posible establecer con claridad lo negro, lo indio, lo nativo, el otro; ni la brecha entre los diferentes regímenes simbólicos. Estos procesos de la cultura se constituirían, según el autor, bajo el triple eje de la migración, la urbanización y el contacto cultural. Chambers mantiene una visión optimista frente a los cambios operados en el mundo actual y que configurarían un nuevo sistema mundial donde sería posible pensar un nuevo campo de diferencias. Bajo esta perspectiva los estudios poscoloniales son, según este autor, «el signo de una conciencia creciente según la cual ya no es factible sustraer una cultura, una historia, un lenguaje, una identidad, de las corrientes transformadoras de un mundo crecientemente metropolitano». En esta misma línea de reflexión los estudios culturales aparecen como «metáfora coyuntural de los encuentros críticos» que avalarían y harían posible una «ética de la diferencia».

No podemos dejar de subrayar las condiciones de enunciación del discurso del autor, que construye su reflexión y aguda crítica desde la metrópoli, desde el capitalismo

avanzado donde ha irrumpido la voz del otro para devolverle a la metrópoli las costuras de su propia representación fragmentada, las inflexiones de la lengua aprendida y los usos transgresores de los productos impuestos por un orden económico dominante. Sin embargo, quizás todavía no sea inútil seguir hablando en términos de oposición entre hegemonía imperialista y movimientos subalternos a la hora de construir una política de transfiguraciones y de articular las diferencias. Frente a la pregunta por el paisaje que habitamos, Chambers habla de modernidad, poscapitalismo, capitalismo avanzado, industrias y redes de comunicación, transnacionales, metrópoli. Cuál sería la respuesta desde la perspectiva del otro y de la periferia, donde el paisaje de la morada presenta matices conflictivos que provocan precisamente la huida y el exilio. Beatriz Sarlo habla de «modernidad periférica» y esa es nuestra experiencia cotidiana que se esfuerza por tender puentes en medio de la corrupción, la miseria y el caos para seguir transitando los caminos de nuestro paisaje urbano y doméstico.

Chambers abre numerosas entradas para pensar el paisaje urbano, las condiciones de vida y de la cultura del mundo actual. Este libro propone una reflexión sobre los modelos de organización social fundados en las máquinas de la comunicación; los desplazamientos culturales que habrían provocado un desajuste en la tradicional relación centro-periferia; las «ciudades sin mapa» y el ejercicio de la escritura como forma de habitar; los motivos del viaje, la migración y el exilio como ejes que permiten abordar el tema de la cultura como un proceso en permanente cambio y movimiento; la industrialización y la urbanización como instancias de producción cultural; el problema del lenguaje, la tradición, la ciudad laberinto, el espacio público y el ciudadano caminante.

Alicia Ortega
Universidad Andina Simón Bolívar

Miguel Donoso Pareja,
Hoy empiezo a acordarme,
2a. ed., Quito, Eskeletra,
1997; 478 pp.

Hoy empiezo a acordarme de Miguel Donoso es una novela que parte de la matriz de una estructura compleja en la que se conjugan fragmentos de narraciones, poemas, citas, notas periodísticas, variedades de voces, todo ello enmarcado por la presencia de una mirada estrávica que mantiene un ojo puesto en la introspección de los personajes principales y otro instalado desde fuera, el cual se constituye por la visión de cada uno de los personajes sobre los demás. Aquí se entretejen tiempos y espacios, sentimientos y pensamientos, juicios y actos; construyéndose así una sola tela de ayer y mañana, de aquí y allá, de náusea y delicia. Todo es hoy. Todo está presente. Todo está, todo es aquí. Pero también todo está en otra parte y en otro tiempo. De tal forma que la lectura de esta novela de Miguel Donoso se transforma en un juego con el caleidoscopio. El lector disfrutará de manipular los fragmentos, de ajustarlos a diestra y siniestra para construir, a través de todos

esos pequeños cristales que integran la novela, una visión nítida de ese mundo que se nos ofrece. El juego óptico que resulta de la lectura de esta novela se construye en torno a la historia de la dificultad de recordar la historia. J, el personaje principal, se hermana con una secta de marinos que van desde los de Homero hasta los de Joseph Conrad cuyo signo está marcado por la ausencia de un puerto de anclaje , por la justificación de la existencia no en la llegada sino en el viaje sin retorno, en el naufragio eterno. Y dirá J.

> Porque no hay a donde ir y nadie parte, en realidad, sino que regresa. Y se ha quedado siempre, o para siempre, en el sitio mismo de la expulsión, detenido en la nostalgia, igual que el cazador, «dominado en la puntería», ansioso del encuentro, muerte y muerto a la vez, *saudade* pura (98)

La ruta que ha guiado el viaje y naufragio de J está marcada por los nombres de cada una de las *Cypraea* que ha encontrado en su camino. De tal forma que su recorrido se convierte en el implacable naufragio de una erótica imposible. Para él no hay amor sino amores, cualquier puerto no es más que la constancia de su tránsito. Hasta aquí parecería que estamos ante la historia de uno de los tantos Don Juanes que han aparecido a lo largo de la historia de la literatura. Pero en el caso de J no estamos ante el lugar común del Don Juan que se presenta como el triunfo de la despreocupación y la libertad de espíritu, sino más bien ante un personaje complejo que conjuga las dos caras de la España del XVI, la del Don Juan —que es un hidalgo que lleva dentro un pícaro— y la del Quijote —aquel caballero iluso que lleva dentro a un héroe—. En J se da la fusión de dichos personajes gracias a la reflexión, es decir, a este afán por reconstruir la historia a través de la memoria, lo cual lo conduce a descubrir que dicha historia es la del olvido. Nosotros a diferencia de las historias tradicionales de Don Juanes y Quijotes no presenciamos los hechos de modo directo sino que más bien los hechos nos son entregados de manera oblicua, es decir a través de la reconstrucción de los mismos mediante la evocación. De tal forma que J es a un tiempo el Don Juan despreocupado y el héroe moderno —antihéroe— que se constituye como individuo reflexivo, que cuestiona su propia visión del mundo. Mas allá de la complejidad que esto implica, la prodigiosa estructura que se teje para hacernos perceptible dicho conflicto es maravillosa. La memoria de J es el espacio donde se van detectando cada una de las tramas que integran este tejido. El cual, conforme avanza la narración se va haciendo más complejo de lo que imaginábamos. La primera trama o sección es la que nos entrega la imagen de J como la del Don Juan.

> 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, reflejado en su rostro gastado todas esas visiones contradictorias que pasan rápidamente en él [...] es un hombre de ingenio que siempre se burla ligeramente de sí mismo, como suelen hacerlo los hombres de ingenio, y un hombre bien nacido, un bien nacido *un poco bribón*, al estilo meridional. Con gracejo. (21)

Aparentemente estamos ante el prototipo del Don Juan, pero si leemos con más detenimiento este mismo párrafo, además de la caracterización, estamos ante un personaje que se ve a sí mismo en tercera persona, que logra un distanciamiento: que es capaz de

mirarse críticamente y que se asume como una invención, él es producto de lo que él imagina que es él. Esta primera impresión que se nos entrega de J va unida a su museo de la memoria, el cual tiene la estructura del *Catálogo mundial de conchas marinas.* Cada nombre latino se convierte en un icono dentro del cual se engloba no solo un tipo de mujer sino su historia, parte de la bitácora de sus viajes. Ahora bien estas *Cypraeas* son fantasmas que cruzan por su camino y se corporalizan, gracias a la capacidad imaginativa de J. Es en esta capacidad donde se descubre la sección más compleja del entramado. El espacio de lo posible.

> Reflexionó, sin embargo, que su problema era la escritura, que es una forma de memoria y del amor, y trató de recordar algún amor que pudiera ser *el amor,* esa cosa difusa y angustiosa que existe sólo en el anhelo[...] la respuesta era imposible, y quiso hallarse en la historia de amor que no lograba vislumbrar. (101)

Es así cómo la memoria se aleja de los parámetros que la relacionaban con un ánimo testimonial cargado de verdad, con un ánimo de reflejo de una realidad, para convertirla en metáfora de la escritura. Para J ambas actividades implican más que un afán de verdad una apertura a la recreación de las cosas, un ánimo de construcción imaginativa que nos entrega una visión fotográfica, entendida la fotografía en el sentido de imagen invertida de uno mismo. Por ello J se considera a sí mismo como un personaje, una recreación. A pesar de que su memoria está condensada, sintetizada en iconos, a través del transitar por las calles de Guayaquil, del contacto sensible con las cosas; se activa su memoria y es así cómo las imágenes de cada una de la *Cypraea* pueden surgir de los linderos del Guayas, de los contornos de una plaza, al llegar al malecón o de la transparencia del baño de su casa.

> J vio las luces de la ciudad que lo rodeaban como un cangrejo enorme oprimiéndolo, a pesar de su lejanía, en algo que no era capaz de entender.[...]
>
> Tomó un trago de cerveza y examinó el lugar, el Muelle Cinco, un pequeño restaurante decorado con pulcritud, la calle Orellana desembocando en el Malecón. Entonces recordó a G, y esgrimió su huida como un escudo frente al oprobio, frente a la naturaleza misma de su destino.

A partir de estas descripciones se reelabora la memoria de J. Lejos del empleo de una memoria estructurada a la manera clásica a base de etiquetas. Aquí esas etiquetas se convierten en imágenes, símbolos recargados de un contenido semántico que entra en juego cuando J lo revitaliza al ponerlo en contacto con las imágenes y sentimientos de su realidad cotidiana más próxima. Esta superposición de imágenes se constituye como una relectura de ese pasado que recuerda a trozos y al mismo tiempo impregnan dicha realidad violentamente cotidiana de un carácter más íntimo. Las líneas que distinguían los límites entre lo público y lo privado, ayer y hoy, cercanía lejanía se difuminan instaurando el espacio de lo posible.

> La vida es una práctica constante de la seducción en la que el hombre es, al mismo tiempo el seductor y el seducido, la víctima y el verdugo. [...] La vida como seducción se debate, por eso, entre el yo y el nosotros, entre la solidaridad del *uno como todos* y la soledad del *uno como único,* desgarradura y abrazo en un mismo instante (96).

Es así cómo lo público y lo privado se reconstruyen en su memoria como una seducción, en la que no predominan unos recuerdos sobre otros, sino más bien todos confluyen a un tiempo, no son recuerdos más vitales las notas periodísticas que sus Cypraea. Ambos recuerdos van engarzados, los unos son catapulta para los otros y viceversa.

> En primer lugar, debo advertir que si algunas partes de mi relato resultan más desarrolladas que otras no quiere decir que sean menos importantes sino tan sólo que están menos sostenidas por mi memoria, pues lo que recuerdo bien es la fase, [...] inicial de mi historia de amor, [...] en lo más hermoso de la historia de amor la memoria se deshace se deshilacha se desmenuza y ya no hay modo de recordar qué sucede después[...] mientras por lo común una historia consiste en el recuerdo que de ella misma se tiene, aquí el no recordar es la historia misma (102).

Este caminar plagado de imágenes fugaces se convierte en la búsqueda. Pero es en el instante en que lo buscado y el buscador se encuentran en donde se produce la desgarradura, es en la posibilidad del desencuentro insoslayable en donde radica la sensación de vértigo, es la vida en el abismo. J se refiere a este encuentro así: «Vio a su propia alma mirándolo desde otro cuerpo, a través de los ojos de un desconocido, un desconocido que, al acercársele se aleja, va haciéndose cada vez más pequeño mientras camina hacia él, hasta que desaparece» (350). En este encuentro con los fantasmas vislumbra la otra orilla; pero cuando asume que lo que queda del amor es esa casa sin entrada en donde el otro se ha diluido, el espanto y la unión como lo imposible se inicia el círculo del consumarse en consumirse. Este saltar de memoria en memoria es el Uroboros que se convierte en la historia del olvido, de la pérdida sucesiva. Se ha borrado el camino de regreso a casa, mejor dicho no hay camino porque J no ha dejado huellas, su vida es una permanencia anhelada que se destruye a sí misma. Es en ese momento cuando se asume como ser incompleto condenado al exilio de sí mismo, de su propia historia. El ejercicio de escritura, de reconstrucción de la memoria nos ha arrojado a un callejón sin salida, donde el olvido y la imposibilidad conducen a la angustia, de la cual solo la muerte nos puede liberar. Esta es la última etapa del proceso de la memoria de J. Después de este despliegue de la complejidad de los recuerdos de J no podemos decir que J es un personaje determinado desde el inicio, sino que más bien se va construyendo a lo largo del ejercicio de su memoria. Aparentemente J se nos presenta como el prototipo del Don Juan, pero su afán de reflexión lo convierte en un personaje que duda de su propia visión del mundo. Este héroe no requiere de Dragones, o epítetos para serlo, es el héroe sin nombre que viaja revitalizando su discurso, eludiendo y rebasando esa nada que lo amenaza. La memoria es su Yelmo de Mambrino, pero a lo largo de sus aventuras descubre que esa arma está oxidada, que con ella no podrá más que protagonizar las aventuras de la reconstrucción de la historia de no recordar la historia. Es el Uroboros construido por el olvido.

María Luisa Martínez
Universidad Andina Simón Bolívar

Yanna Hadatty, *Quehaceres postergados*, Quito, El Conejo, 1998; 74 pp.

Es muy satisfactoria la publicación del libro de cuentos *Quehaceres postergados* de la joven escritora guayaquileña Yanna Hadatty, sobre todo porque —como ocurre generalmente en nuestro país— por más de un decenio ella era considerada una «promesa» de las letras nacionales, tomando en cuenta un trío de publicaciones parciales en volúmenes colectivos y en antologías de narrativa ecuatoriana.

Pero este su primer volumen de cuentos revela lo que no siempre es obvio: que una carrera en la escritura literaria se fundamenta en una maduración del oficio. La dimensión estética es también un asunto de vida, y por ello este libro no está marcado por el apresuramiento. Gran parte de la producción cuentística y poética de los jóvenes ecuatorianos expresa una inmadurez vital y artística, precisamente porque no hay paciencia para hacer decantar la expresión literaria y para ser autocrítico con la producción personal.

Pero estos diez cuentos de Yanna Hadatty demuestran —a pesar del texto de la contraportada, un verdadero galimatías que puede espantar a más de un lector— una expresión fluida y, sobre todo, el esfuerzo por plasmar todo un mundo narrativo coherente. Parecería que esto es, precisamente, lo que le falta a la literatura publicada por aquellos jóvenes que tienen ahora menos de 35 años. Con notables excepciones —Adolfo Macías, Leonardo Valencia, entre otros—, actualmente la prosa de los jóvenes no logra conmoción en el público porque está construida, más que a base del trabajo silencioso y humilde, a partir del anhelo del espectáculo y del show. Pero en Yanna Hadatty constatamos la preocupación por construir una expresión propia que no tiene que ver solamente con la historia que cuenta, sino con el ambiente que puede crear en sus relatos.

Son notables los cuentos «Juan Montalvo nunca te hubiera amado como yo», una historia de mensajes olvidados donde todos somos destinatarios de un gesto solitario que puede volverse universal; «Fragmentos de la historia del raptor de gestos», un texto en el que una persona puede ser la suma de todas las demás; y «Quehaceres postergados», que revela sarcásticamente un ámbito de horror que, desde la percepción de las mujeres, se puede convertir en uno de humor. Este es un libro interesante por la carga constante de sugerencias que apelan —y modifican— la conciencia del lector.

Fernando Balseca
Universidad Andina Simón Bolívar

Regina Harrison,
Entre el tronar épico y el llanto elegíaco: simbología indígena en la poesía ecuatoriana de los siglos XIX-XX
Quito, Abya-Yala / Universidad Andina Simón Bolívar, 1997; 276 pp.

Uno de los textos fundacionales de la literatura ecuatoriana es «Atahuallpa huañui» (elegía a la muerte de Atahualpa), atribuido a un cacique de Alangasí. Juan León Mera en su *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana* (1868) señala que en él se encuentran los orígenes de la lírica ecuatoriana y hace una traducción del poema al español que busca una mayor cercanía al ritmo quichua pues Luis Cordero, a quien, aparentemente, debemos otra traducción del poema, la había hecho más cercana al ritmo del español. Así, mientras Cordero traducía: «En un corpulento huabo / un viejo cárabo está / con el lloro de los muertos / llorando en la soledad». Mera lo hacía así: «En el grande huabo / el cárabo viejo / con llanto de sangre / lamentando está».

Regina Harrison, en *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco: simbología indígena en la poesía ecuatoriana de los siglos XIX-XX* nos entrega un nuevo análisis y una nueva traducción del poema. El análisis que hace Harrison, como asunto novedoso y que, en gran medida subvierte la perspectiva con la que este poema ha sido conocido hasta hoy, señala que la voz lírica del poema es femenina, dado el uso de la palabra *turicuna*: «'Hermanos', de la perspectiva femenina, es *turicuna* en quichua; los hombres, refiriéndose a sus 'hermanos', tienen que utilizar otra terminología: *huauquicuna*» (99). Harrison —que publicara *Signs, Songs, and Memory in the Andes: Translating Quechua Language and Culture* (1989)— explica, desde una perspectiva cultural, la traducción que ella hace del poema.

Me interesa hacer notar este proceso de traducción en la última estrofa. Harrison indica que la voz poética «se asombra de estar vivo mientras su líder Inca ha fallecido. La última estrofa dice: «¡Caita yuyashpa / Mana huañuni! / ¡Shungu llucshis [...] pa / Causaricuni!». Sigue viviendo, «*causaricuni*», sin corazón, sin su propia esencia, debido a la muerte de su líder. En la tradición poética universal la idea de estar 'muerto en vida' a causa de una tristeza es un tópico de valor intrínseco. *Causaricuni*, dentro del contexto quichua, tiene además connotaciones específicas; es una expresión que indica un deseo, casi un desafío contra la adversidad, de no rendirse a la muerte, de conservar el ánimo de la raza.

Es así cómo esta interpretación cultural cambia de sentido en los últimos versos del poema, pues, mientras Mera traduce «Viendo tantos males, / ¿No me he de morir? / Corazón no tengo / ¿Y aún puedo morir?» asentando el tópico de la 'muerte en vida' y por tanto sumiendo al hablante lírico en la estaticidad de la tristeza; en cambio, Regina Harrison traduce: «No obstante estos pesares / ¿cómo es que no me muero? / ¡Con el corazón decaído / vivo, nomás!» con lo que el hablante lírico, si bien continúa sumido en la tristeza, tiene fuerzas para seguir viviendo. La versión en inglés hecha por la misma Regina, es todavía más clara: «With thoughts like these / I still don't die / My heart has torn out / I (am) still go on living». Esta es una de las contribuciones al proceso de crítica de la literatura ecuatoriana que hace Harrison en su libro.

La otra contribución tiene que ver con la polémica en torno de la valorización del quichua en la literatura del siglo XIX, que constituye el capítulo II de su libro. En él, básicamente, Harrison confronta las posiciones que tuvieron dos figuras paradigmáticas en el proceso de conformación del Estado nacional en el siglo XIX ecuatoriano: Juan León Mera y Juan Montalvo. Lo más interesante es constatar las posiciones encontradas que Mera, conservador, y Montalvo, liberal, tenían sobre el asunto. «Mera, señala Harrison, no pretendió nunca el abandono del castellano [sin embargo] vio la necesidad de incorporar expresiones y vocabulario quichua para potenciar la capacidad expresiva del idioma nacional» (86), en cambio Montalvo, sigue Harrison «cuya admiración por la majestad de la lengua castellana es evidente, no estaba de acuerdo y sostenía que el idioma de la madre patria era suficiente para expresar cualquier concepto» (87). Montalvo es sarcástico con las tesis de Mera y comenta: «...si se quemó usted la mano con lacre o agua hirviendo, ¿qué más hubo sino decir *arraray*? Diga usted arrarray, y écheles la puerta afuera a Quevedo y Tirso de Molina, quienes acostumbraban decir cuando se quemaban ¡Oxte! ¡oxte puto!». Harrison no deja de señalar, sin embargo, la «conversión lingüística» de Montalvo que va desde 1876 a 1887, que lo lleva a decir, tres años antes de su muerte, en 1886, «yo no finjo que no sé el quichua, verbigracia; lo que tengo ganas de fingir es que lo sé» (90).

Ese capítulo de libro contribuye al debate acerca de la formación del Estado nacional ecuatoriano en el siglo XIX porque desmitifica, con la lengua como eje problema, la idea esgrimida por la tradición sociológica liberal-marxista que ha señalado a Montalvo como el pensador de la nación, por excelencia, y reduce a Mera a la imagen de un elemento retrógrado. Esta tendencia, por ejemplo, está arraigada a tal punto que en el mural de Guayasamín, en el Congreso —que recoge pictóricamente el proceso de conformación de nuestra nación plural— no consta Mera.

Aparte del capítulo dedicado a cómo las vanguardias vieron al indio, tenemos el capítulo final en el que Harrison analiza la obra de tres poetas: Carrera Andrade, G. Humberto Mata y César Dávila Andrade en cuya obra hace una disección de las nociones culturales y lingüísticas que están inmersas en sus textos. El libro de Regina Harrison se cierra con otro aporte y es el análisis de la poesía de Ariruma Kowii de la que, aparte de traducir el poema «Cai Ecuador mama llacta» (Este Ecuador Madre patria) dice que «en los versos de Kowii aparece la fuerte dicotomía entre escuela (civilización) y *suyu* (división terrenal incaica) en que se basa toda revelación de identidad latinoamericana» (242). Y es que, la poesía de Kowii se inserta en la tradición que en nuestro país empieza con el *Atahuallpa Huañui* y tiene en la propia poesía de Kowii posibilidades ciertas de permanencia.

Entre el tronar épico y el llanto elegíaco es hito, y como en los tradicionales *kipus*, un nudo que nos obliga a recordar, o sea, un referente obligado para la construcción de nuestra tradición crítica.

Raúl Vallejo
Universidad Andina Simón Bolívar

Jorge Enrique Adoum, *Los amores fugaces*, Quito, Seix Barral, 1997; 190 pp.

Con este libro estamos ante «memorias imaginarias», según el propio autor. Cinco historias en las que el amor es lo que no fue, porque si hubiera sido, continúa el autor, estas historias no se hubieran escrito. Con la introducción de un «yo» hecho de datos reales, Adoum emprende una suerte de arqueología del alma o viaje hacia adentro del protagonista, que lo convierte a él en personaje central, eje de estos cinco relatos, en cuya trama narrativa vuelve a estar presente la triada amor-arte-política, que se ha mostrado ineludible en la obra del autor. Fernando Balseca ha escrito que «estas 'memorias imaginarias' proponen el acto de escritura como la recuperación de un (mi)posible y hablan de la presencia ineludible con que lo fugaz y el equívoco pesan sobre nuestras existencias... En todas estas historias, el amor se cancela por obra de la policía política, del destino, de la moralidad, del azar o del error. La vida está alimentada de estos desencuentros y el libro de Adoum es una prueba de que la gran literatura nos deja un sabor de frustración, pero también construye un pensamiento: es en fin de cuentas reconstruir nuestros propios pasos errados, o perdidos».

María Gabriela Alemán, *Zoom*, Quito, Eskeletra, 1997; 108 pp.

Ocho cuentos que hablan de los sentidos. Cuentos para ser devorados en una sola lectura y con la misma avaricia con la que se ingiere un helado que se derrite entre las manos; dejándonos pegajosos y algo confundidos. En este libro, los ritmos cambiantes de la proba, los *leitmotiv* verbales, los inesperados finales y múltiples acercamientos temáticos son el testimonio de que existe buen futuro para la narrativa ecuatoriana.

John Beverley, *Una modernidad obsoleta: estudios sobre el barroco*, Los Teques, Estado Miranda, Fondo Editorial A.L.E.M., 1997; 156 pp.

Los ensayos que forman esta colección tiene una procedencia diversa. Lo que los une es una común preocupación con el barroco, como discurso fundacional de la cierta identidad latinoamericana. El tema de este libro es que la literatura del barroco se ha vuelto

en cierto sentido anacrónico, es decir, ya no sirve como modelo cultural normativo de lo latinoamericano. La propuesta de Beverley sugiere no tanto el llamado 'fin de la literatura' sino una actitud más agnóstica respecto de ella. De ahí que este libro que comienza con una reflexión sobre las *Soledades* de Góngora, como modelo del discurso barroco, termina insólitamente con una consideraciones sobre Rigoberta Menchú y el problema del testimonio en la actualidad.

Eliécer Cárdenas, *Una silla para Dios*, Quito, Eskeletra, 1997; 322 pp.

Esta novela compartió el segundo premio del concurso convocado por diario *El Universo*, con motivo de sus bodas de diamante. Es una desenfadada e irónica narración acerca de una búsqueda de Dios con ribetes policiales. Alfonso Ruiz, un irrelevante empleadito fabril, sin suerte ni ambiciones, sumido en la mediocridad existencial, recibe un día cierto encargo de un extravagante millonario: buscar a Dios. Desde entonces nada será igual para el protagonista, que encuentra una extraña y enigmática ayuda en el pintoresco y demoníaco detective privado Máximo Habbab. Novela de humor y reflexión, con tintes satíricos que desnudan de cuerpo entero la sociedad de finales de siglo.

Carlos Carrión, *El corazón es un animal en celo*, Loja, Mundimar ediciones, 1995; 160 pp.

Libro de narraciones cortas que mezclan el amor y el humor, constantes en la obra narrativa de Carrión y en donde, según Abdón Ubidia, el escritor lojano se muestra como una de los mayores escritores del país. Carrión es un escritor que seduce y atrapa a sus lectores en las construcción de historias apasionantes.

Juan Pablo Castro, *El camino del gris*, Quito, SINAB, 1996; 70 pp.

Este es un libro, al decir de Susana Cordero de Espinosa, doloroso, con mucho de bello, de persuasivo; con mucho de violento, pues todo él es, como debe ser la literatura: rebelión. Constituye un precioso mosaico justo del dolor del hombre, de la vida individual, pero, por el milagro de la palabra, quizá de la de muchos de nosotros incapaces de mirarnos. El silencio del cielo, la soledad, la falta de destino, no son solamente condiciones de la vida humana consciente de sí misma, sino, y es lo terrible, de una sociedad en la que el ser humano ha dejado de tener palabra. En el dolor de esta poesía, sin embargo, hay pedazos de cielo: «odio haber dejado a mi niño / colgado de algún poste / atrás en la penumbra / un grito se hunde / en la pared y el eco despierta. mujer / te espero sobre el suelo / desnudo, fumando...».

Jorge Dávila Vázquez, *Acerca de los ángeles*, Cuenca, Monsalve-Moreno, 1995; 144 pp.

Edición trilingüe. La versión en francés *A propos des Anges*, fue traducida por Alain Chaudron y Ane Chevillard, y la versión en inglés, *On The Angels*, fue traducida por Richard Boroto. Un libro de un escritor católico que, en estos textos, formula una narración con tonalidad lírica como si fuese una oración para quienes no acostumbran a orar. «El ángel no ha desaparecido, dice Mons. Alberto Luna en el prólogo a este libro bellamente impreso, está en donde hay humanidad. Sentir esa humanidad en todos los órdenes de la realidad que nos circunda y en la personal con la que nos definimos, es categoría especial, arte singular, predestinación especial. Jorge Dávila Vázquez las tiene y con ellas se asoma a todo ángel que descubre en el camino, que encuentra en sus peregrinaciones estéticas o que se le presentan en sus andanzas de cualquier día».

Tomás Escajadillo, *Cuatro estudios sobre José DiezCanseco*, Lima, Amaru Editores, 1997; 172 pp.

Aunque algo olvidado por la crítica, José DiezCanseco (1904-1949) es, a no dudarlo, uno de los escritores más trascendentes de la narrativa peruana del siglo XX. El encanto de su recreación del 'cosmos barranquino', el retrato de los variados personajes de la costa mulata, así como sus fábulas tiernas a la par que descarnadas sobre los ambientes prostibularios de la ciudad, hacen que este autor ocupe un lugar preferente dentro del horizonte literario peruano. En este libro, Escajadillo, uno de los representantes más connotados de la actual crítica literaria peruana y latinoamericana, desarrolla una poderosa argumentación con el fin de probar que DiezCanseco fue el único antecedente significativo, la única influencia válida, de la posterior generación de mediados del 50, con Julio Ramón Ribeyro a la cabeza.

Gonzalo Escudero. *Obra poética*, Quito, Acuario, 1998; 342 pp.

Una hermosa edición de la obra poética de uno de los poetas mayores del Ecuador. Gonzalo Escudero (1903-1971) fue diplomático en varios países americanos y europeos. En su juventud estuvo influido por los parnasianos, los simbolistas y los modernistas. Posteriormente se vinculó al movimiento vanguardista. Del surrealismo asimiló con especial talento la libertad creativa, la brillantez de la imagen y la preocupación por lo onírico y lo simbólico. En su madurez, Escudero retorna a las formas clásicas, convirtiéndose en impecable maestro del ritmo y de la lengua. En poesía publicó *Los poemas del arte*, 1919; *Las parábolas olímpicas*, 1922; *Hélices de huracán y de sol*, 1933; *Altanoche*, 1947; *Estatua de aire*, 1951; *Introducción a la muerte*, 1960; póstumamente se editaron *Réquiem por la luz* y *Nocturno de setiembre*, 1983. Sus ensayos fueron recogidos en *Variaciones*, 1972.

El estudio introductorio de esta edición, a cargo de Iván Carvajal, es parte de un proyecto de investigación realizado en la Universidad Andina Simón Bolívar y financiado por el CONUEP. El editor es el escritor Javier Vásconez.

Eskeletra. Revista de creación literaria, (Quito) 8 (mayo 1998); 44 pp.

Dirigida por Ramiro Arias Barriga, este número esta dedicado a la memoria de Octavio Paz «no solo uno de los fundadores de la nueva poesía latinoamericana, sino el más lúcido de los ensayistas de este siglo», al decir de los editores. Entrevistas a Juan Gelman y a Jorge Enrique Adoum. Textos narrativos de Bryce Echanique, Cristóbal Zapata, Ramiro Arias, Miguelángel Zambrano y Otto Zambrano Mendoza. Una muestra breve de la poesía joven de México. Canje y suscripciones a Reina Victoria 447 y Roca 1-C, Quito-Ecuador.

Luis Félix, _El talismán_, Quito, Libresa, 1995; 160 pp.

En estos cuentos de Luis Félix encontraremos las contradicciones de quienes pretenden matar a Dios; a la mujer en busca de una nueva y original utopía; las argucias del club de la muerte, la búsqueda de las verdades eternas; la consecuencia del milagroso talismán, los rigores de la infidelidad conyugal, la ironía que circunda el sentimiento misógino, el suspenso del cuento policial. Los cuentos de Félix tienen presente el referente social, la relación causa-efecto que implica la historia y contienen, entre ironías y finas críticas, elementos humorísticos que hacen todavía más agradable su lectura.

Galo Galarza, _La dama es una trampa_, Quito, Eskeletra, 1996; 200 pp.

Hay muchas maneras de acercanos al miedo; vernos en sus ojos y habitar entre sus jardines podridos. No solo el miedo es el pretexto para este viaje que Galarza emprende en compañía de un puñado de fantasmas (ecuatorianos en el exilio) que da poco, sin expropiaciones mecánicas, le van quitando la voz, la palabra exacta para ubicarse entre las apariciones de la muerte y una realidad que se transforma en alegoría. Con la liturgia del humor y la ironía, Galarza escribe historias que transitan el testimonio y la ficción literaria.

Ivón Gordon Vailakis, _Colibríes en el exilio_, Quito, El Conejo, 1997; 74 pp.

Según Carmen Galarce, de Otterbein College, el poema es una presencia magistral del diálogo cultural de Latinoamérica. Gordon Vailakis explora el contexto socio-político

de su vida y arte. Se hace cargo de la geografía humana atrapada en entornos ajenos y separada por fronteras lingüísticas, sexuales, espaciales y culturales para proponer una ruptura y un acercamiento. Rompe las fórmulas triviales de la poesía escrita por mujeres, rompe con los cánones tradicionales para convertirse en práctica cuestionadora y en un espacio de resistencia desde el que emerge una voz poética que se transforma en un antagonista del mundo moderno y depositaria de su dolor: «Tan desnuda / ante ti / de rodillas a las flechas de tus avispas / tan desnuda de voceo / tan desnuda a la humedad caliente de vaho / tan desnuda de las ojeras que me dejas / tan desnuda / y tan llena de prendas».

Fernando Itúrburu. *El camino tomado*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Guayas, 1997; 114 pp.

En este libro Itúrburu recoge los poemas escritos y/o publicados entre 1978 y 1995. Un recuento personal y un ajuste de cuentas con la literatura propia que testimonia un tránsito desde la adolescencia irreverente y embebida de lecturas hasta una madurez en la que continúa iracundo y provocador: «Dicen los lingüistas que no es el narrador / El que habla cuando habla desde su infancia / Sino que se trata de un oráculo / Que adopta los desafueros y la inocencia propia de la infancia // Yo digo que las palabras / Son como un pájaro infinito / Desde el cual el hombre adivina con temor / Su existencia / Y no sé si hablo como un adolescente / Cuando se aparece el fantasma de la muchacha imposible / Que cruza lúcidamente el tiempo».

Efraín Jara Idrovo, *Los rostros de eros*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Azuay, 1997; 84 pp.

En los sonetos de este poemario, Efraín Jara dibuja uno a uno los múltiples rostros de Eros, y pronuncia sus nombres visibles: amor, erotismo, sexualidad. Al decir de María Augusta Vintimilla, Jara abandona las cosas y los seres del mundo objetivo, y se refugia en la meditación sobre antiguos temas recurrentes en su poesía: el amor, el tiempo, la memoria: «El corazón sangrante todavía; / marcado, como res, al rojo vivo / por el amor, habrás vuelto a los bares / y a tus desalentadas cacerías. // Mas, mientras me ames u odies, da lo mismo, / no velará su espejo la memoria: / en todo rostro advertirás mi rostro / y el placer te sabrá a manjar acedo». Los de Jara son sonetos de elaborada perfección formal, en los que los deliberados desequilibrios internos —provocados por el hipérbaton, el encabalgamiento, las variaciones rítmicas, las variaciones tonales— crean un espacio interior, que se adensa y precipita por dentro, para dejar fluir todos los desbordes de la emoción y la sensualidad, de la angustia y la nostalgia.

Ariruma Kowii, *Diccionario de nombres Kichwas. Kichwa shutikunamanta shimiyuk panka*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1998; 120 pp.

Para el poeta otavaleño Ariruma Kowii, cuyo nombre significa 'árbol de la paz', la presencia de occidente en América se inaugura con violencia. Los españoles rebautizaron al continente. La imposición de estos nombres propios en el hablar cotidiano, ha significado una forma de despersonalización de los pueblos indígenas. Por eso, nuevas generaciones han levantado su voz de protestas y reivindican el derecho de bautizar a sus hijos con nombres que evoquen su cultura. Este libro se inscribe en esa necesidad de recuperación de los auténticos nombres kichwas retomados de la historia y de la naturaleza. Una primera parte del libro nos presenta la recreación de trece mitos que explican la razón de ser de algunos nombres; la segunda parte recoge alfabéticamente los nombres kichwas con su respectivo significado. Este trabajo contribuye al fortalecimiento de los kichwas como una cultura que ha logrado mantener sus valores y su identidad.

***Letras del Ecuador*. Órgano de difusión de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, (Quito) 181 (enero de 1998); 92 pp.**

Una revista tradicional de la literatura ecuatoriana. Dirigido por Raúl Pérez Torres, en este número encontramos ensayos de diversa índole: «Las españas de Vallejo y Neruda», de Stalin Alvear; «Mestizaje y novela histórica en Ecuador», de Iván Egüez; «Amor y literatura», de Carlos Carrión; «Entre el subte y la esperanza», de Ariel Dorfman; «Los espacios en la novela brasilera», de Mario Benedetti; «Breve fiesta de comentarios», de Begoña Huertas Uhagón; y otros. También muestra de cuentos de Jorge Oviedo, Carmen Gangotena, Edgar Alan García, Darío Lara, y Luis Félix. Además poemas, comentarios, entrevistas. Canje y suscripciones a la Casilla Postal No. 17-01-67, Quito-Ecuador.

***Letras*. Revista Cultural, (Quito) 5 (junio de 1998); 46 pp.**

Es una publicación privada coeditada por Juan Secaira y Michelle Oquendo. En este número encontramos una polémica entrevista al poeta Iván Carvajal que arremete contra los intelectuales. La confrontación entre los conceptos de gobernabilidad y democracia en un ensayo de Enrique Ayala Mora. Dos artículos sobre derechos humanos que se complementan: el que comenta el libro sobre el caso Restrepo que conceptualiza la cuestión como un 'crimen de Estado' y el que narra el nacimiento de la Asamblea Permanente de Derechos Humanos, APDH del Ecuador en el marco de las movilizaciones en la Plaza Grande por parte de los padres de los niños Restrepo. Canje y suscripciones a la Casilla Postal No. 17-21-1489, Quito-Ecuador.

Jorge Martillo, *Vida póstuma*, Guayaquil, Manglar editores, 1997; 68 pp.

Es el poemario ganador del tercer lugar en el concurso de poesía «Ismael Pérez Pazmiño», por la bodas de diamante de diario *El Universo*, de Guayaquil. El poeta se impone una tarea metafísica: un inventario de sus pertenencias personales, una descripción de la vida que sus bienes van a tener en su ausencia terrenal. Es una suerte de testamento, una total declaración de lúcida locura, una celebración desgarradora de la soledad y la muerte. En este poemario, Martillo apuesta por un lenguaje libre de ornamentaciones. El resultado es la diafanidad presente en cada página: «Podría decir que visité / los cementerios de todos los pueblos / Que leí epitafios buscando el arte poético de la muerte / Que revisé las actas de defunción de mis antepasados / Que redacté mi testamento a media / Porque me dí cuenta de que no iba a testar nada [...] La vida póstuma es un tormento / Yo pecador me confieso / Vengo desnudo ante ti».

Xavier Oquendo Troncoso, *El (an)verso de las esquinas*, Quito, SINAB, 1997; 78 pp.

Según la poeta Sonia Manzano, con un marcado sello 'neofuturista' en este poemario se proyecta una nítida articulación entre una voz urbana y un entorno conformado por elementos citadinos: calles desvíadas, tráfico congestionado de motores e irrealidades, y, desde luego, esquinas que al ser dobladas nos enfrentan a vías que corren paralelas a un cierto onirismo y a una definida posición realista-existencial: «Tuerzo las esquinas / y soy la calle / con las cuatro farolas quemadas / y el automóvil sofocado [...] Las palabras son inclinaciones en el futuro / las esquinas son aplicadas para el enderezo».

Wilman Ordóñez Iturralde, *Liturgia del iniciado*, Guayaquil, Nueva Luz, 1998; 86 pp.

El poeta no tiene otra salida. Es la liturgia. Según el poeta Pedro Gil, Ordóñez blasfema contra la hipocresía y se embriaga con versos calientes y cerveza fría, acompañado siempre de seres subterráneos, aquellos seres rechazados por los otros, los normales. Este primer poemario constituye una galería de fantasmas y demonios ebrios y el lector no debe asombrarse de nada. Toda realidad es posible para la imaginación del poeta. Queda el intento de convertir la embriaguez en poesía.

Wilman Ordóñez Iturralde, *Guido Garay: un testimonio necesario*, Guayaquil, Nueva Luz, 1998; 236 pp.

Estamos ante una investigación del folclor costeño del Ecuador. En las páginas del libro reviven las historias de Rodrigo Chávez González y Guido Garay en los teatros de la época. Este libro nos invita a pensar que el folclor montuvio tiene una tradición profunda en nuestro país y en nuestra gente. Un libro que contribuye al conocimiento del folclor y a su reinvindicación.

Santiago Páez, *Los archivos de Hilarión*, Quito, El Tábano, 1998; 212 pp.

En la oscura y lunar ciudad de Santiago de Quito, un aventurero persigue a un reportero de crónica roja desaparecido misteriosamente. En su búsqueda se relaciona con una bella mujer incestuosa, escapa de una pandilla de asesinos alucinados y se enfrenta contra una cofradía de ciegos enloquecidos. Dentro de una atmósfera fantástica y enigmática, la persecución lleva al protagonista al descubrimiento de una perversa deidad que le revela la clave de su destino. Páez aborda en su narrativa géneros poco tratados en la literatura ecuatoriana, como la novela policial y la ciencia ficción.

Francisco Parra Gil, *Vida y muerte del soldado Chalá*, Quito, Abrapalabra, 1997; 136 pp.

Esta obra, publicada póstumamente, es una novela en donde, al decir del escritor Raúl Pérez Torres, Paco Parra se interna por los torpes e irracionales caminos de la guerra, para salvar las huellas del amor, de la memoria, de la fraternidad. El autor, según Pérez Torres, a medio camino de la vida encontró a la palabra escondida en aquella isla que solo la han pisado los iniciados, la acarició como a la mujer amada, la cobijó, la pulió, la libró de meandros y algas marinas, la sacó brillo hasta que refulgiera nuevamente, y luego la llevó junto a su corazón, a recorrer los siete mares de la literatura. El soldado Chalá, según Carmen Váscones, está entre la frontera y el límite, entre el héroe y el mortal, entre una línea imaginaria y otro, entre un cuerpo y otro.

Gabriela Pólit Dueñas, *Historias de la radio*, Quito, El Conejo, 1997; 94 pp.

Según Abdón Ubidia el título coincide con la realidad. Son historias que fueron leídas por la autora en una emisora de Nueva York, WKCR, en un programa para oyentes hispanos, a las diez de la noche, los miércoles. Recuerdos de infancia, a veces ensombrecidos por el enigma; vívidas imágenes en las que el erotismo está presente. Se trata de un libro claro y contundente, de enérgico estilo. Una narración que conduce las intrigas hacia

seguros finales que dejan en el lector un extraño sabor. Libro que entretiene, conmueve y, a veces, aterra.

Javier Ponce, *Resígnate a perder*, Quito, Seix Barral, 1998.

Es una novela que transmite permanentemente, a medida que la relación entre los protagonistas evoluciona, sentimientos intensos. Su lectura conmueve y perturba; la marginalidad de sus personajes y su condición trágica enseñan un mundo habitado por seres de miedo y soledad que, cada una en su egoísta y cobarde individualidad, tienen que soportarse a pesar de entender que ellos mismos son su principal, real y único enemigo, a pesar de saber que su salvación está en negarse, y que por lo tanto para ellos no hay salvación más allá del solo deseo de liberar ese demonio que los arrastraría consigo porque son uno. Santos Feijó, Caramelo y Nadja, los personajes protagonistas de esta novela son los actores de esta metamorfosis existencial.

David Ramírez, *Mitomanías*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Azuay, 1994; 122 pp.

Ramírez tiene a sus personajes viviendo en la decadencia, el hastío, los prejuicios, arrinconados en sus miserias a través de una voz narrativa entre satírica y humorística, al decir de Cecilia Ansaldo. En este cuentario, Ramírez muestra ciertas características de la sociedad norteamericana, mediante la superposición de personajes históricos, en unos casos, y del *star system*, en otros. La historia, leída desde el discurso narrativo de la ficción; la mitología cotidiana, leída desde los mitos de la literatura occidental, hacen de este conjunto de relatos, un libro fascinante.

Martha Rodríguez, *Nada más el futuro*, Loja, edición de la autora, 1996; 190 pp.

Con estos cuentos, la autora quedó primera finalista de la 16ta. edición del Premio Editorial Anthropos, en España. Para Miguel Donoso Pareja, la autora irrumpe en la literatura ecuatoriana con estos cuentos bien estructurados, dotados de una atmósfera envolvente, tensión sostenida de sus niveles sémicos más profundos, interés, dominio del lenguaje, sensualidad de piel y resonancias polifónicas, constructores de fantasmagorías individuales e históricas que seducen sin apelaciones.

Gustavo Salazar, *Benjamín Carrión: un rastreo bibliográfico*, Quito, Municipio Metropolitano de Quito / Centro Cultural Benjamín Carrión, 1998; 208 pp.

Este libro es el resultado de una exhaustiva indagación bibliográfica de y sobre la obra de Benjamín Carrión de más de cinco años, que corrobora la sólida imagen continental que el maestro ecuatoriano proyectó como escritor, intelectual, y notable intérprete e impulsor de la cultura latinoamericana. Un trabajo necesario para los académicos que busquen las fuentes para entender a uno de los intelectuales más prestigiosos del Ecuador en este siglo.

Iván Ulchur Collazos, *García Márquez: del humor y otros dominios*, Quito, Eskeletra / Universidad San Francisco de Quito, 1997; 256 pp.

Aunque se piense que sobre García Márquez ya se dicho todo, este libro quiere compartir sones y sonsonetes sobre los Macondos permeados de magias rurales, obsesiones sobre la muerte, política, demonios, historia, retozos eróticos y, sobre todo, acercamientos al mundo carnavalesco de los vallenatos de Francisco el hombre y al alboroto de combinar literatura con mamagallismo que es lo mismo que el arte de no tomarse en serio. El humor, entonces, es la piedra de toque de estos ensayos, no porque uno se tenga la barriga con los análisis bastante informales y aprovisionados de citas, sino porque se aprende que la solemnidad es una manera de morirse antes de tiempo y la parodia, el mejor antídoto contra el absolutismo.

Juan Valdano, *Anillos de serpiente*, Quito, El Tábano, 1998; 191 pp.

Un político procaz, de los que llaman «populistas», un ministro de gobierno que buscar torcer la verdad para adaptarla a sus conveniencias, dos viudas alegres atrapadas en los hilos de una trama criminal y, en medio del enredo, Heráclito Cardona, un detective aficionado, a quien se le encarga fabricar una mentira que salvaría al régimen de una inminente caída, conforman los soportes del proceso narrativo de esta novela. La ficción responde al modelo del relato policial y se ubica en el mundo de la política y la corrupción.

Jorge Velasco Mackenzie, *En nombre de un amor imaginario*, Quito, Libresa / El Conejo, 1996; 294 pp.

Se trata de la novela ganadora de la IV Bienal de Novela, en Ecuador. Corría el mes de mayo de 1735, a bordo de un viejo buque de guerra francés, zarpaba desde el puerto de La Rochelle un grupo de hombres extraños; no empujaban los consabidos toneles de pólvora y municiones; ni erizaban sus cuerpos con mosquetes y dagas; subían más bien a cubierta delicados instrumentos de vidrio, medios círculos de metal; espejos y largos telescopios. No, no iban en pos de riquezas y aventuras sino en busca de la medida que diera fin al debate sobre la forma de la tierra. Del otro lado del mar, justo en el centro del mundo, y bajo la línea imaginaria que atravesaba un país todavía inexistente, Ecuador, nacería un amor, también imaginario, entre Isabel y Jean Pierre Godin, que habría de terminar en la tragedia del gran río Amazonas. Con estos dos acontecimientos, Jorge Velasco Mackenzie escribe una precisa ficción novelesca que prefigura al país del presente, justificando su nombre, a veces tan ignorado en el mundo real. Verdadero alarde de erudición histórica, trabajo de diez años de construcción narrativa, transgresión de lenguaje y estilo.

Leonardo Wild, *Oro en la selva. Aventura en Los Llanganates*, Quito, Libresa, 1996; 340 pp.

Es una novela de aventuras. Su escenario selvático está en el Oriente ecuatoriano. En los Llanganates, zona marcada por la leyenda del tesoro de Atahualpa allí escondido en alguna de las incontables lagunas de la zona. Los aventureros buscan oro. Pero el gran protagonista de esta búsqueda no es el oro ni los buscadores: es la selva. Antihéroes modernos y lecciones de amor y respeto a la naturaleza se encontrará en esta novela escrita para público juvenil.